

جماليات الرواية الليبية

من سرديات الخطاب الي سرديات الحكاية

عبد الحكيم سليمان المالكي

منشورات جامعة 7 أكتوبر



جماليات الرواية الليبية

من سرديات الخطاب الي سرديات الحكاية

عبد الحكيم سليمان المالكي

عبد الحكيم سليمان المالكي

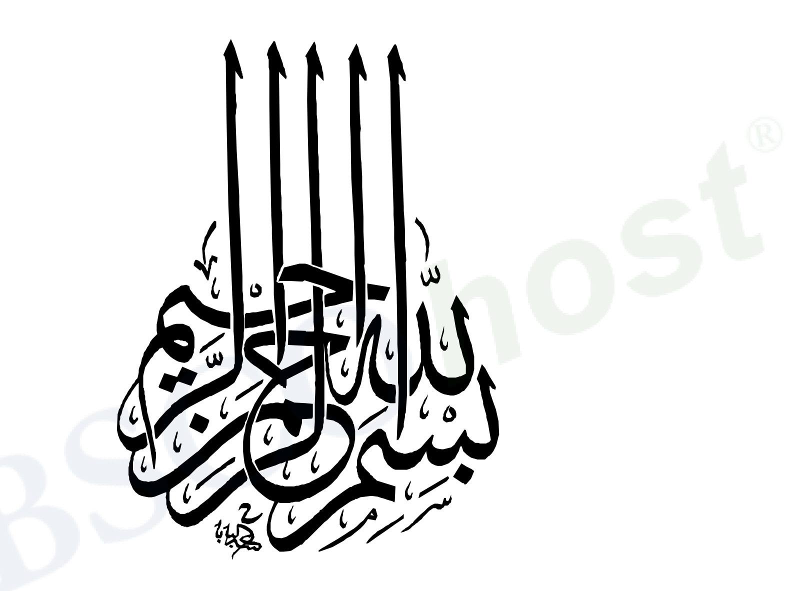
جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب الي سرديات الحكاية





جماليات الرواية الليبية

من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية



جماليات الرواية الليبية

من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية

تأليف

أ. عبد الحكيم سليمان المالكي

عنوان الكتاب: جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب
إلى سرديات الحكاية
تأليف: أ. عبد الحكيم سليمان المالكي
رقم الإيداع: 2008/570
ردمك: ISBN: 978-9959-55-044-6

الطبعة الأولى
2008 مسيحي

منشورات
جامعة 7 أكتوبر
الإدارة العامة للمكتبات - إدارة المطبوعات والنشر
هاتف : 2627201 - 2627202 - 2627203- 2620648
فاكس: 051/2627350
ص.ب: 2478
الموقع الإلكتروني: www.7ou.edu.ly
البريد الإلكتروني: info@7ou.edu.ly

تم تخصيص الرقم الدولي الموحد للكتاب من قبل :
الوكالة الليبية للترقيم الدولي الموحد للكتاب
دار الكتب الوطنية - بنغازي - ليبيا
هاتف : 9097074 - 9096379 - 9090509
بريد مصور : 9097073
البريد الإلكتروني : nat_lib_libya@hotmail.com

المحتويات

الموضوع	الصفحة

القسم الثاني
جماليات الخطاب في الرواية الليبية

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس

القسم الثالث

جماليات الحكاية في الرواية الليبية

الفصل السادس:

الفصل السابع:

المقدمة

حققت الرواية الليبية – التي بدأت تحبو في الستينات من خلال أربعة أعمال روائية– نجاحاً متميزاً علي المستوي التقني، وعلى مستوي التراكم العددي للمنتج، ونحن نسعى في هذا الكتاب إلي متابعة بعض الأعمال الروائية التي نحاول من خلالها التعرف علي جانب من المنجز الروائي الليبي فنياً وجمالياً في مستواه الخطابي، وعلى مدى ما حققته الرواية الليبية من زخم على المستوى التقني لتلك البنية العميقة المندسة لحكايتها.

بدأت الرواية الليبية من خلال أعمال الروائيين القدامى، وكانت الرواية الأولى حسب رأي، (د. الصيد أبوديب)"[1]، رواية «مبروكة» للكاتب (حسن ظافر بن موسى) سنة (1937م)، وهي رواية تم إصدارها في سوريا، ثم تلتها أول رواية تنشر محلياً، وهي رواية "اعترافات إنسان" للكاتب "محمد فريد سيالة" سنة (1961م)، الذي كان قد نشر أكثر من عمل روائي في الصحف الليبية في أواخر الخمسينات آنذاك، واستمر التراكم، فكان هناك أربع روايات تقريباً في الستينات، وسبع عشر رواية في السنوات الأربع الأولى من السبعينات، ثم حدث نوع من العزوف عن الكتابة الروائية فكان عدد الروايات التي تم إصدارها في بقية السبعينات كلها، روايتين فقط، وعاد للكتابة الروائية نشاطها مع بداية الثمانينات، فصدرت في الثمانينات اثنتان وعشرون رواية، أي ما يعادل ما تم إصداره من روايات فيما سبق تقريباً.

ومن هؤلاء الروائيين من استمر في الكتابة ومنهم من توقف، ومنهم من أوقفته الظروف وعاد بعد زمن تقريباً وكتب بعد حين، كما نري مع تجربة الأستاذ (أحمد نصر) في روايته «السهل».

دخلت الرواية ليبيا إذن من خلال أعمال (محمد فريد سيالة) وأدخلها (إبراهيم الكوني)، من خلال رباعيته المعروفة بخماسية الخسوف إلي عالم الكتابة الملحمية، واستمر ينحت ملاحمه الروائية مثل المجوس والسحرة وغيرها.

من حيث توظيف تقنية تعدد الرواة كما يسجل (د.سمر روحي الفيصل) [ii]، أو تعدد الأصوات كما يراه (أ.أحمد الشيلابي)[iii]، تسجل هذه التقنية للأستاذ (أحمد نصر)، في روايته «وميض في جدار الليل» أي كأول رواية ليبية تتحقق فيها هذه التقنية. ننطلق إذن لنتعرف علي الرواية اليبية من خلال مجموعة من الأدوات الإجرائية التي تنتمي من حيث الجذور للسرديات، كما جسدها – عربياً– (سعيد يقطين) لنحاول عبرها تحقيق رؤية علمية للرواية الليبية عبر المستويات التالية:

أولاً: دراسة الاشتغال على المستوى الزمني في رواية نزيف الحجر (علاقة زمن خطاب مع زمن الحكاية)، وهذا العمل له عِدة أسباب مركزية تدفعنا له لعل أهمها غياب الاشتغال ضمن المنجز النقدي الليبي عن الزمن باستثناء كتاب (فاطمة الحاجي) عن الزمن في الرواية الليبية (دراسة لثلاثية أحمد الفقيه) [IV]. من جهة أخرى وجدنا في نزيف الحجر مادة غاية في التميز، فجانب الزمن يقدم خامة رائعة للاشتغال حيث أزمنة الحكاية، بينها آماد سحيقة ويتم عبر الخطاب تأطيرها ضمن الزمن الحاضر ونجدنا ننتقل من اللحظة الحاسمة للقاء «أسوف» مع «قابيل» ليبدأ الراوي في العودة الزمنية عبر إيقاع خاص ويرسم لنا الجذور الخاصة بكل منهما كما أن مستوى الحكاية أو ما يمكن أن نسميه تأسيسا لسرديات الحكاية، يتميز ببنية غريبة من التضادات بين الفواعل على المستوى الزمني (للسير)، حيث هناك باستمرار بنية صراع، ينتهي بجزاء في كل حدث (سيرة) من الأحداث المركزية السبعة، بحيث أصبحت هذه الأحداث أشبه بالسيرة الوعظية (غير المباشرة). سبب إضافي أخر لهذه الدراسة هو إحساسنا العميق بأن إبراهيم الكوني مغبون كمبدع من قبل النقاد والكتاب في بلادنا، فليس هناك تفاعل حقيقي من كُتَّاب الوطن، مع هذه القامة التي فرضت نفسها في خضم الكتابة السردية، وفي اعتقادي إن الكوني لا يحرجنا نحن الليبيين فقط وإنما العرب عموماً، خصوصا ونحن نترك للغير فرصة دراسته والتفاعل مع تجربته الهائلة دون أن نحاول ممارسة أي اشتغال على هذه النصوص التي تمثل مادة مميزة لأي ناقد يرغب في الاشتغال، لهذا كان لابد على

مستوى الحكاية من أن يكون هناك اشتغال على رواية واو الصغرى أيضا، التي تميزت حكايتها بنظام متميز من السرد نجد فيها فعل (الأسطرة) وفعل صياغة المجتمع الحكائي النمطي المتكرر ضمن تجربة الكوني، كما تتميز بعلاقات غريبة ضمن مستوى الحكاية بين الشخصيات المركزية، لهذا كله أحببنا أن نشتغل عليها لمزيد من المراكمة ضمن اشتغال هذه المدونة الكبرى لإبراهيم الكوني.

ثانياً: بخصوص ثلاثية أحمد الفقيه:

تمثل الثلاثية العمل الأكثر قوة لأحمد الفقيه بعد عمله الروائي الأول (المنشور في كتاب):حقول الرماد، ولشعورنا بالرغبة في تجلية ما رأيناه من بنية متميزة ضمن حكايتها وكذلك من اشتغال متميز ضمن الصيغة السردية، قررنا أن نضمنها هنا ضمن هذا الكتاب باعتبارها مع تجربة الكوني السابقة تشكل جزء من أهم أجزاء التجربة الكتابية الليبية الناضجة فنيا ضمن بداية القرن الماضي.

ثالثاً: التابوت لعبدالله الغزال:

تمثل التابوت في رأيي إرهاص أو إعلان عن تجربة متميزة من الكتابة قادمة، ولقد تلاها ما يؤكد هذا، فتجربة الكاتب التالية في مجموعته السوأة تدل على ذلك وبقوة، والأمر نفسه في رواية القوقعة التي صدرت السنة الماضية للكاتب التي تُحقق في رأيي لون جديد من الكتابة سيكون له إن أستمر بنفس النمطية أن يضع بصمته الخاصة ضمن التجربة العربية كلها، ولعل هذا ما تنبأ به سعيد يقطين وهو يقدم لهذه الرواية (القوقعة):

«عبد الله الغزال روائي متمكن، وله قدرة كبيرة على خلق عوالم روائية تمتح من واقع التجربة المعيشة، وعنده إمكانات مذهلة للتعبير عن فضاءات جديدة ومتنوعة. إنه إغناء متميز للتجربة السردية العربية في ليبيا، ومساهمة غنية في المشهد الروائي العربي)[V].

كما إننا وجدنا في التابوت ضمن الصيغة السردية والرؤية ترابط غريب بحيث أصبحت الصيغة السردية وكذلك الرؤية مادة للفصل بين الشخصيات أو تعدد الرؤى داخل الرواية، لهذا كله أحببنا أن يكون جزء من كتابنا هذا عن الصيغة السردية و الرؤى في هذه الرواية.

ننطلق من سرديات الخطاب في اشتغالنا على الزمن والصيغة السردية والرؤية ضمن القسم الثاني، أما فيما يخص القسم الثالث الخاص بدراسة بنية الحكاية في الروايات المذكورة سابقا، فهو اشتغال حر مع المحافظة على المبادئ الرئيسية الكبرى للسرديات وذلك بسبب غياب المادة النظرية سواء في ليبيا أو في الدراسات العربية، على الرغم من أن هناك دراسات جديدة في الرواية الليبية تناولت مفردات الحكاية كدراسة (حسن الأشلم) الضخمة عن الشخصية في أعمال خليفة حسين مصطفى[vi]، أو دراسة بلسم الشيباني عن الفضاء في رباعية الخسوف للكوني[vii]، لكنها كانت تستند غالبا لمستوى أخر مختلف عن المستوى الذي ننطلق منه ضمن السرديات، حيث نحاول هنا أن نكون متمسكين بالجذور السردية التي انطلقنا منها وسنحاول أن تكون تلك الرؤى والمبادئ على قلتها (ضمن مستوى الحكاية) هي مرتكزنا ضمن الاشتغال والله الموفق.

هوامش المقدمة:

(i) الصيد أبوديب/ معجم المؤلفات الليبية/ مجلس الثقافة العام/ ط:2006/1م/ ص:147.

(ii) سمر روحي الفيصل، نهوض الرواية الليبية، ص 141، (نقلاً عن، أحمد الشيلابي، القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية).

(iii) أحمد محمد الشيلابي، القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، ط: 1، 2003م، ص91.

(iv) فاطمة الحاجي/ الزمن في الرواية الليبية/ الدار الجماهيرية للشر والتوزيع والإعلان/ ط: 2000/1 م

(v) سعيد يقطين / مقدمة رواية القوقعة/ دار الانتشار العربي/ ط: 2006/1م

(vi) حسن الأشلم/ الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى/ مجلس الثقافة العام/ ط: 2006/1م

(vii) بلسم الشيباني/ الفضاء الروائي في رباعية الخسوف/ مجلس الثقافة العام/ ط: 2006/1م.

القسم الأول

السرديات بين النظرية والتطبيق

ينقسم هذا الجزء إلى الفصول التالية :

- الفصل الأول: الجذور التأسيسية لعلم السرديات
- الفصل الثاني: المنطلق النظري للاشتغال في الكتاب.



الفصل الأول

1

الجذور التأسيسية لعلوم السرديات

منذ بداية القرن الماضي وعبر العديد من الجهود المختلفة الأماكن والمواضع، والمتباينة الأغراض والمنطلقات، بدأت تتأسس رؤية جديدة للتعاطي مع الظاهرة الأدبية في عمومها ومع الرواية خصوصا، ولا يمكن في نظرنا امتلاك تصور متكامل عن (السرديات)[1] التي ننطلق منها في اشتغالنا، دون الوعي باللحظات الحاسمة في تاريخ النظرية الأدبية وكذلك فهم أبعادها وخلفياتها المعرفية.

تنقسم الجذور النظرية التي ساهمت بشكل فاعل في ظهور السرديات كعلم مختص بأنواع السرد المختلفة، إلى ثلاثة جذور رئيسية، هي كما يلي:

1- الشكلانية الروسية.

2- الألسنية الدوسوسيرية، ومن تبعه من علماء اللسانيات مثل يالمسليف.

3- تنظيرات هنري جيمس ومن جاء بعده وتبنى مواقفه مثل بيرسي لوبوك.

لقد ساهمت هذه الإنجازات التي كانت متزامنة (من حيث المدة التي وقعت فيها) ساهمت في تأسيس حِراك جديد ورؤية أخرى للتعاطي مع النص عموما ومع السرد خصوصاً

أولاً: السرديات والإرث الشكلاني:

من المؤثرات المبكرة التي ساهمت في تأسيس السرديات الحديثة كعلوم: الشكلانية الروسية، التي سادت الساحة الأدبية في روسيا في العشرينيات من القرن الماضي. وبرغم تباين الآراء

حول هذا التأثير إلا أن الثابت أن الحديث عن الشكل والبنية الكلية والتركيز البنيوي على طريقة الدلالة وليس معنى الدلالة هذا كله جاء تطويراً بنيوياً للأفكار نفسها عند الشكلانيين الروس.[2] فلا يتردد بعض مؤرخي النقد الأدبي في الربط بين البنيوية والشكلانية الروسية، بل ذهب بعضهم إلى القول بأن الشكلانية هي في حقيقة الأمر بنيوية مبكرة. وقد كان الشكلاني (تينيانوف) أول من استخدم لفظة (بنية) في السنوات الأولى من عشرينيات القرن الماضي،واتبعه بعد ذلك (رومان جاكبسون) الذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرة عام 1929، ورغم رفض جاكبسون المبكر لفكرة عزل النص عن السياق الاجتماعي الذي أفرزه، إلا أنه ينظر إلى الشكلانية باعتبارها بنيوية مبكرة.[3]

ويمكن القول بأن المدرسة الشكلانية تعد الرافد الثاني من الروافد المهمة التي ساهمت في تكون الفكر البنيوي الحديث، بعد سوسير الذي يعد الرافد الأول وواضع الحجر الأساس لهذا المنهج. فكيف نشأت الشكلانية الروسية؟ وما هي أهم مبادئها؟

في عام 1915 قامت مجموعة من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو بتشكيل (حلقة موسكو اللغوية) وهي مجموعة من الباحثين تستهدف النهوض بالحركة الأدبية الطليعية والقضاء بالمقابل على المناهج التقليدية التي تتناول النقد واللغة بشيء من الجمود. وبعد تكون هذه الحركة بعام واحد انضم إلى صفوفها كوكبة أخرى من النقاد وعلماء اللغة، وألفوا جمعية تعنى بدراسة اللغة الشعرية وقد عرفت هذه الجمعية باسم (أبوجاز) ومن أهم أقطاب هذه الحلقة "رومان ياكبسون" و "ج.أ. بينوتور" و"بيتر بوغاتريف" وبالإضافة لهذه الحلقة كانت في الوقت نفسه تشتغل حلقة أخرى تعرف بحلقة "سان بطرسبرج" التي كان من أهم أقطابها: "ليب جاكنوبسكي" و"بوريس ايخنباوم" و"شكلوفسكي".

المبادئ التي أسستها الشكلانية الروسية:

1- البحث عن أدبية الأدب:حيث أن المبدأ الأساسي الذي اعتمدوا عليه ولازموه طيلة حياتهم العلمية هو المبدأ الذي لخصه (رومان جاكبسون) في جملة واحدة هي قوله: "إن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية"[4] أي العوامل التي تجعل من الأثر الأدبي أثراً أدبياً، أو بعبارة أخرى الخصائص التي يصبح بها الأثر الأدبي أدبياً،وبذّلك حصروا

اهتمامهم في إطار البنية الشكلية للنص الأدبي، وتركوا كل ما يتصل بخارج النص بشكل مباشر أو غير مباشر من عوامل نفسية واجتماعية قد يدل عليها ذلك النص، وقد تكون تضافرت فكانت سبباً في وجوده، وحجتهم في ذلك أن دراسة النص الأدبي من خلال هذه العوامل الخارجية هو خروج عن نطاق علم صناعة الأدب أو ما يسمونه (الأدبية) لتدخل في نطاق علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرها من العلوم. [5]

2- رفض أسس المبدأ التأملي والفصل القديم بين المضمون والشكل: حيث رفضوا أسس النقد التأملي، القائم على الملاحظة الذاتية والذوق الفطري، ووجهوا اهتماماتهم إلى الجسد الموضوعي الملموس في التجربة الأدبية (النص) وحاولوا مقاربته بأدوات مستمدة من علم اللغة، وقام فكر الشكلانيين على رفض المفاهيم القديمة، التي تنظر إلى لغة الشعر على أنها منظومة من الصور، كما أنهم تخلوا عن النظريات النقدية القديمة القائمة على تقسيم النص الأدبي إلى شكل ومضمون، واستبدالها برؤية جديدة، تعتمد على كون النص عبارة عن استخدام خاص للغة. [6]

3- الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي: لقد اهتمت الحركة الشكلانية بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظاماً ألسنياً ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع وليس انعكاساً مباشراً له،واستبعدت علاقة الأدب بالأنساق الفكرية والفلسفية والاجتماعية.[7] ويعود الفضل في ذلك إلى الباحث الروسي "فلادمير بروب" الذي سيخضع الخطاب السردي (الحكايات العجيبة) لأول مرة، لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولِذَاته من خلال بنيته الشكلية. فقد كانت محاولته تهدف إلى الكشف عن الخصائص التي تميز الخطاب السردي (الحكاية الشعبية بالتحديد) عن غيره من الخطابات. ولقد كانت دراسته الشهيرة "مورفولوجيا الحكاية العجيبة" الصادرة سنة 1928 ليس مجرد تأسيس ضمن إنجازات الشكلانية الروسية فقط وإنما كان "معلمة بارزة في تاريخ تأسيس السميائيات السردية"[8].

ولعل أهم إنجازات "بروب" هو وصوله إلى "استخراج مجموعة من القواعد القابلة لأن تشتغل كنموذج عام للسيرة الشعبية انطلق پروپ من الفرضيات التالية:

إن العناصر الدائمة والثابتة داخل الحكايات هي وظائف الشخصيات (كيفما كانت طبيعة هذه الشخصيات، وكيفما كانت الطريقة التي تمت وفقها هذه الوظيفة) [9]، "والوظيفة حسب "پروپ" هي فعل تقوم به شخصية ما، من زاوية دلالته داخل البناء العام للحكاية"[10] والقول بأن الوظيفة هي العنصر الدائم والثابت معناه القول، بصيغة أخرى، إن الوظائف هي الخالقة للشخصيات وليس العكس، كما قد يوهم بذلك خلال المعطى الظاهري للنص. ومن هنا، فإن الوظيفة لا تكترث للشخصية المنفذة لها، علينا الاكتفاء فقط بتعيينها من خلال اسم يعبر عن الفعل.

لقد انطلق پروپ من سلسلة كبيرة من الأفعال الملموسة والموصوفة داخل الحكاية الشعبية، لكي لا يحتفظ سوى بعدد ضئيل من الوظائف، "ويذهب بروب بذلك إلى أن الحكاية لها عناصر ثابتة وأخرى متغيرة.فالمتغير منها هو الأسماء وأوصاف الشخصيات، وما لا يتغير هو أفعالهم، أو ما يسميه (الوظائف) التي يقومون بها. فالثوابت التي تشكل العناصر الأساسية في الحكي هي الوظائف التي يقوم بها الأبطال.[11] وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار كل الحكايات تنويعاً لحكاية واحدة.هذه الرؤى النظرية كانت خلف تأسيس ما يعرف حاليا بالسيميائيات السردية التي تتعاطى مع بنية المعنى، وسنجد قراءة شتراوس للمشروع البروبي الذي انتقل بالدراسة من التعارض القديم الشكل والمضمون الذي يرى "أن ما اعتبره پروپ عنصرا عرضيا "وغير وظيفي(المضمون) سيصبح هو أساس الحكاية وأساس تلوينها الثقافي. وبعبارة دقيقة، فإن المضمون هو ما يؤسس خصوصياتها باعتباره عنصرا يعود إلى ما يميز هذه المجموعة البشرية عن تلك"[12]. ويضيف شتراوس: "وهكذا عوض الحديث عن العناصر المتحولة (الشخصيات / الطيور في المثال السابق) كما يفعل ذلك پروپ، يجب الحديث عن مضمون الاستبدال. فالمضامين قابلة للاستبدال، وأي استبدال معناه الانتقال من كون دلالي إلى آخر يختلف عن السابق بتقطيعه المفهومي الذي لا يشبه بالضرورة كل التقطيعات المفهومية الأخرى"[13].

4- الفصل بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية وبين المبنى الحكائي والمتن الحكائي: أحدث موضوع (الأدبية) نوعاً من الجدل بين أوساط الشكلانيين ففريق منهم تناولها في إطار (اللغة المعيارية واللغة الشعرية) مثل (ياكوبنسكي) و (موخاروفسكي) و فريق آخر تناولها تحت مفهوم (التحفيز) كما هو الأمر مع (شلوفسكي) و (توماشفسكي). وكما ميز الشكلانيون بين اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، فإنهم ميزوا أيضاً بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي.حيث يقول توماشفشكي: مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتالف من نفس الأحداث ولكن يراعي نظام ظهرها ضمن العمل.

ستكون المقولة السابقة هي المدخل للفصل الموجود حاليا ضمن السرديات بين القصة والخطاب، ثم بين القصة والخطاب والنص.[14]

ثانياً: السرديات وإرث "دوسوسير":

إن البنيوية عموماً والأدبية منها خصوصاً ارتبطت في نشأتها بالبنيوية اللغوية التي وضع أسسها العالم اللغوي (دي سوسير) في السنوات الأولى من القرن العشرين وألسنية دي سوسير تعتبر مصدراً أساس استمدت منه البنيوية هيكلها التنظيري ونقطة الانطلاق في النظرية البنيوية وتمثل محاضراته المعنونة بـ "دروس في الألسنية العامة" التي نشرها تلامذته عام 1916 بعد موته، تمثل الأساس الذي انطلقت بعده كل الدراسات اللسانية، وعلى الرغم من أنه لم يستعمل مصطلح "بنية" في أثناء بحثه اللغوي إلا أن الاتجاهات البنيوية الحديثة كلها قد خرجت من تحت عباءة ألسنيته، فقد مهد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاماً لغوياً خاصاً.[15] كما اتخذ "سوسير" من اللغة ذاتها ميداناً لدراسته رافضاً الاعتداد بأي معيار خارجي.

وقد شدد على دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية، وعلى كونها نظاماً متميزاً من العلاقات أو الإشارات المعبرة عن الأفكار، وقد كان لاهتمامه بالأنساق الأثر الواضح في دعوة البنيويين إلى الفصل بين دراسة الأدب ودراسة تاريخ الأدب، وقوله بالطابع الاعتباطي للغة اللفظية، اعتقاداً منه بأن (الدال) أو الصورة السمعية للكلمة لا تنطوي على أية إشارة أو

إحالة إلى مضمون (المدلول)(*) (16) "وإذا كان سوسير قد أقر اعتباطية العلامة في تحديده لعلاقة التركيبات اللغوية بالقارئ والظروف التي تكتنف نشأتها فإنه عني كذلك بالسياق اللغوي الذي وردت فيه، من حيث علاقة المفردات ببعضها أفقياً وعلاقة المفردة بغيرها من المفردات التي تنتمي إلى حقلها الدلالي عمودياً، وأصبح النظام اللغوي عند البنيويين يتألف من عناصر داخلية وعلاقات خارجية". (17) وقد نظر سوسير للغة باعتبارها نظاماً من الأدلة، تنبغي دراسته (تزامنياً) (**) أي دراسته كنظام مكتمل عند لحظة زمنية وليس (تعاقبياً) (***) في تطوره التاريخي. (18)

وبذلك يكون سوسير قد وضع حجر الأساس في التفرقة بين المنهجين التاريخي والوصفي مظهراً أفضلية الثاني على الأول وذلك باستبعاده للمنهج التاريخي الذي يرى عدم صلاحيته للدراسات اللغوية الحديثة، ويذهب إلى أن اللغة لا يمكن وصفها إلا إذا وضعت في حالة ما، ولا يمكن للألسني أن يصفها في حالات مختلفة عبر تطورها. (19)

سيكون من أهم المفاهيم التي تمّ رصدها عبر دوسوسير ما يلي:

1- ميز سوسير بين ثلاثة مستويات في اللغة هي: اللغة واللسان والكلام. (فاللغة): هي المظهر الواسع الذي يشمل كل الطاقة الإنسانية للكلام.و(اللسان): هو نظام لغوي يستخدمه المرء لتوليد المحادثة - بشكل واضح - لآخرين.وأما الكلام:هو أقوالنا

(*) الدال والمدلول والدلالة وكذلك العلامة "Signifi"من المفاهيم الأساسية التي قامت عليها النظريات الألسنية العامة،ورغم الفوارق التعريفية التي يحدد بها الالسنون جملة هذه المفاهيم والتنويعات السياقية التي توحي أحياناً بالاشتباه أو الإشكال، فإن مرد هذه المصطلحات جميعاً في الألسنية الحديثة إلى دروس سوسير.(عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب – ص 148).

(**) من المصطلحات المستعملة أساساً في الدراسات الألسنية، وتعني تقدير الأشياء من وجهة نظر محددة بنقطة زمنية معينة،وهو يعني العكوف على دراسة اللغة أو إحدى ظواهرها في حيز زمني محدد بصرف النظر عن حالة اللغة قبل وصولها إلى تلك الحالة المدروسة وبصرف النظر أيضاً عن حالتها بعدها.(عبد السلام المسدي –مرجع سابق – ص125).

(***) وهو دراسة اللغة من خلال تتابع عناصرها وتعاقبها،أي بأن يحل أحدها محل الآخر عبر الزمن،كما يسمى بالتاريخي تودوروف، كنت، كلر، وكوهن، شولز، لوشر، وجولدمان، ريد، فوكو – ترجمة خيري دومة– القصة الرواية المؤلف – ص 234.

الخاصة.[20] فاللغة عند سوسير هي مجموعة القواعد والقوانين المتفق عليها، وهذه القواعد والقوانين هي التي تحكم آلية استخدام اللغة، بينما يكون (الكلام) هو تجسيد هذه القواعد والقوانين في موقف بعينه أي بشكل فردي.[21]

2- اللغة اختلاف: وبتعبير آخر إذا كانت الدلالة تتحدد بنظام العناصر المتقاطعة مع بعض. فان قيمة كل منها لا تتحدد إلا من خلال اختلافها عن سواها، "فإذا قلت إن كلمة ما تدل على شيء ما، حين اقصد بذلك الارتباط بين الصورة الصوتية والفكرية، فإنما اعبر عن قول قد يوحي بما حدث فعلا، ولكنني لا اعبر عن الحقيقة اللغوية في جوهرها، تعبيرا كاملا " ما دمت قد عزلتها عن بقية الكلمات إذ أنها تستمد قيمتها من تميزها عن العناصر الأخرى المشابهة، لهذا ذهب سوسير إلى انه: لا يوجد في اللغة سوى الفروق أي العناصر السلبية، دون العناصر الايجابية. وسواءً أخذنا المدلول أو الدال فأن اللغة لا تملك أفكارا ولا أصواتا لها وجودا قبل النظام، وكل ما تملكه هو الفروق الفكرية والصوتية التي نبعت من النظام ذاته سنجد أن رؤى دوسوسير هذه ستكون مركزية ضمن اشتغال السيميائيات السردية فيما بعد، عبر نظام تحقق المعنى الذي اشتغل وبقوة من خلال البعد اللساني خاصة من خلال مفاهيم دوسوسور على أن اللغة اختلاف[22].

بعد دوسوسير ومع امتداح نفس النهج (مع اختلاف في القدرات والتوجهات) ظهرت أعمال "يالمسليف"، وقد استطاع يالمسليف تأسيس حلقة كوبنهاجن وتشكيل فرق للعمل، لمدة عشر سنوات من البحث العلمي المبني على النظرة التجريبية القائمة على الملاحظة والاختيار. فالدرس اللساني يتسم في رأيه "بالانسجام والشمول والبساطة ولهذا يرى أن النظرية اللغوية نظرية استنباطية تشتمل على مبدأ الكلية Totalite فهي قابلة للتطبيق على جميع اللغات الانسانية"[23]

أهم النقاط التي تحققت مع اشتغال يالمسليف:

1- تتركز رؤية يالمسليف في الفصل بين الشكل والتعبير حيث "اللغة لا يمكن – في نظره. فصلها عن الانسان، فهي الأداة التي بفضلها يمكن صياغة مشاعره وانفعالاته وجهوده وإرادته وحالاته، فبها يمكن أن يؤثر ويتأثر. وتتركز اهتمامات الألسنية حول مسالة

البنيه، لهذا يتجاوز المستوى الفونولوجي ليهتم بمشكلات التعبير ووحدات المحتوى. فاللغة هي قبل كل شيء شكل وهي في أن واحد تعبير ومحتوى"[24].

2- كما تميز اشتغاله "بالانتباه الدقيق للعلاقة – وهي ذات صلة بالقيمة – التي زعزعت في نفس الوقت الثقة في إسقاط الترابط المحدد من قبل دوسوسير على الأدلة الكلامية، ومنحت تعريفه شكل السيرورة الثلاثية (عبارة ومحتوى وعلاقة).واستند إلى التصورات السوسيرية التي عمل على تعديلها لكي تلائم الموضوع الجديد، الذي لم يعد الدليل المجرد اللغوي بل أصبح الدليلَ المُحَيَّنَ وجوديا، الذي من سماته عدم ترابط داله بمدلوله عموديا، إلا بفضل وجود علاقة." [25]

3- أستنباط ثنائية أخرى بالإضافة لثنائية دوسوسير وقد تمثلت في ثنائية الشكل المادة. وبذلك، أصبحنا أمام أربعة حدود: هي مادة المحتوى وشكل المحتوى ومادة التعبير وشكل التعبير. إن هذه الرؤى سيكون لها الدور الأكبر في تأسيس المفاهيم التي أنبنت عليها سيميائيات غريماس. ولهذا سنجد التحول البنيوي أو التحول للبنية و"قد مكن النظر إلى اللغة باعتبارها شكلا ينظم توارد مادتين مختلفين ومنفصلتين في شكليهما السيميائيين الخاصين من تحديد مكانة البنية الدلالية في نظرية معرفية عامة وتحديد العلوم بأنها لغات مبنية تُجَلِّي الشكل والمادة معا"[26]. كما سنجد هنا "أيكو" يرصد لنا الترسمية التي حققها "يالمسليف" في أشتغاله:

"اقترح يالمسليف ترسيمة تصنيفية لمجمل الأنساق السميولوجية: التقرير، اللغة الواصفة وتشتغل هذه الترسيمة من خلال العلاقات التالية:

- التقرير: تعبير (علاقة) مضمون ويرمز لها بـ: ت ع م
- الإيحاء: تعبير (علاقة) مضمون] علاقة – مضمون. ويرمز لها بـ: (ت ع م) ع م
- اللغة الواصفة: تعبير– علاقة تعبير –علاقة – مضمون]. ويرمز لها بـ: ت ع(ت ع م)

إن التقرير يتكون من التعبير في علاقته بمضمون، أما الإيحاء فيتكون من مجمل العناصر المكونة للتقرير زائد مضمون جديد. وللحصول على اللغة الواصفة يجب تحويل كل العلامة التقريرية إلى مجرد مضمون في علاقته بتعبير"[27]

وأخيرا ندرك من خلال هذا التوصيف لطبيعة العلاقة بين التعبير والمحتوى والمتمفصل لأربعة مستويات وكذلك هذه العلاقات التي ينقلها لنا "أيكو" عن الترسيمة التي أنجزها "يالمسليف"، ندرك البدايات التي منها تحقق لغريماس منطلقاته وهو يرسم معالم رؤيته في السيميائيات السردية التي كان قد دعمها بالمنطق التحويلي لتشومسكي حيث لم تهتم اللسانيات والسيميائيات بعلم الدلالة (كما يرى أيكو) حيث "يبدو أن السميائيات واللسانيات المعاصرتين لم تقدرا، أو لم ترغبا، في إنتاج نظرية للتأويل، وذلك لثلاثة أسباب مرتبطة فيما بينها:

1- طابعها الاستنتاجي (غريماس، يالمسليف)

2- طابعها التوليدي (تشومسكي، غريماس): النص هو نقطة وصول عملية التوليد (وليس نقطة انطلاق التأويل).

3- طابعها الشكلي الذي دفع يالمسليف وتشومسكي إلى رفض علم الدلالة، ثم القبول من بعد بمنحه دورا ثانويا جدا رغم كل الاختلافات التي يمكن أن توجد بينهما"[28].

كما سيستفيد من نقد شتراوس لبروب في تطويره لمفهوم الوظيفة السيميائية.

على نفس خطوات سوسير ولكن من زاوية أخرى نجد اشتغال بنفنست،

خلاصة لأشتغال مشترك بين الألسنية و الشكلانية: من اللسان إلى الخطاب:

ستكون النقلة من اللسان إلى الخطاب أو من لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب عبر هاريس، حيث يمارس هاريس الخروج من مستوى الجملة الذي ينتهجه اللسانيون إلى مستوى الخطاب حيث عرَّف مجموعة التكافؤ والتقارب بين ملفوظين ليظهر منهجيته في الاشتغال على نص إشهاري: "ويشير ديبوا إلى المفهوم الجديد عن طريق نص تم بناؤه. فالخطاب السياسي لحرب الجزائر مثلا قد درس على أساس أنه الخطاب الذي دفع إلى تمثيل العلاقة الموجودة بين موضوعات الجزائر وفرنسا"[29]

وبعد هاريس التوزيعي، سنجد اشتغال بنفنست الذي يفصل بين التلفظ ويعالج مشكل الخطاب معالجة لسانية فالجملة بالنسبة إليه وحدة لسانية لا تؤلف صنفا شكليا من الوحدات المتعارضة بينها، مثل تعارض الفونيمات مع المورفيمات، أو المفردات مع المفردات"[30].

ويعرف بنفنست الخطاب باعتباره "الملفوظ منظورا من وجهة نظر آليات وعمليات اشتغاله في التواصل " كما يميز بين نظامين للتلفظ هما الحكي والخطاب، وهذا التمييز ليس على سبيل الفصل بين اللسان المكتوب والشفوي ولكن من خلال مجموعة من العناصر التي تفصل بينهما كما أن الخطاب يتحقق في الشفوي والمكتوب، أنهما يتناوبان أثناء عملية التلفظ"[31]. ونحن بهذا الشكل نقترب من مفهوم توماشفسكي السابق عن المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

ثالثا: هنري جيمس وتنظيراته:

ميز جيمس فيما تعلق بالراوي "بين الراوي العالم بكل شيء الذي يعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السرد، وبين الراوي الذي ينبغي أن يتنازل عن سلطته السردية ويترك للشخصيات فرصة الوجود، ويعطيهم إمكانيات التعبير عن ذواتهم، داعيا من خلال ذلك لمسرحة الحدث"[32] كما نجده يطرح موقفه من موضوع الرؤية "إن بيت العمل الخيالي ليس له نافذة واحدة، بل مليون نافذة، وعدد لا حصر له من النوافذ الممكنة حيث يمكن أن نتناول من مسافات مختلفة عملية تمثيل الحياة"[33] ونحن نرى إن أهم إنجازات، هنري جيمس هي نبذه للراوي العليم وهو ما يعتبر تأسيسا جديدا ضمن موضوع الرؤية، وكذلك دعوته لمسرحة العمل السردي. وسنجد اتباعه من النقاد يصيغون المزيد منطلقين من هذه الجذور (لوبوك وموير وفورستر وغيرهم).

تصنيف بيرسي لوبوك: قدم لوبوك مخططاً ثلاثياً سار فيه على هدى "هنري جيمس" ورأى أن هناك ثلاثة أنواع من تقديمات الأحداث، استناداً على علاقة السارد بالمسرود على النحو التالي[34]:

1- التقديم البانورامي: حيث السارد مطلق المعرفة.

2- التقديم المشهدي: حيث السارد غائب، وتقدم الأحداث مباشرة للقارئ.

3- اللوحات: حيث تنعكس الأحداث عبر وعي ما، سواء كان وعي السارد ذاته، أو وعي إحدى الشخصيات، كما ركز لوبوك على الراوي المسرح، الذي يتم التقديم من خلاله

وهو في موقعه المركزي أو المحوري. وكان أهم ما استثمره (لوبوك) من تنظير (جيمس) عن وجهة النظر أنه استطاع التمييز بين العرض والسرد[35].

إن لوبوك حاول استيعاب مختلف وجهات النظر التي تقدم لنا من خلالها أحداث القصة، وكما لاحظنا فانحيازه إلى تصور جيمس بارز سواء على مستوى تحديد وجهات النظر أو الحكم عليها[36]. كما نجده من حيث جانب مسرحة الحدث والخروج من الراوي العليم يمتدح خطوات سلفه:حيث سار على نهجه في التفريق بين (العرض والسرد) ولكنه بالإضافة إلى ذلك أطلق على النوع الأول اسم الأسلوب غير المباشر، وعلى الثاني الأسلوب المباشر، ثم أعلن أن عبقرية جيمس تكمن في مهارته في الأسلوب المباشر، فقد تمكن هنري جيمس – كما يرى لوبوك _ من أن يجعل القصة تحكي نفسها بنفسها، وذلك من خلال تقنية العرض."

ستكون رؤية جيمس ولوبوك وغيرهم من الأنجلوسكونيين مادة للسرديات الفرنسية، حيث منذ الستينات ستتكون رؤية جديدة مختلفة للعمل السردي يقودها مجموعة من النقاد على رأسهم "بارت" ومعه "جينيت" و"تودروف" و"كريستيفا" وغيرهم وسيتم عن طريقهم إنجاز علوم جديدة بالكامل. تتركز الرؤى السابقة كما رأينا فيما يلي:

1- الخروج من الراوي العليم والمسيطر.

2- العمل السردي من الممكن أن يعرض بطرق متعددة تختلف من وجهة نظر لأخرى.

3- الدعوة لمسرحة العمل الروائي، إي الدعوة لتغيير الصيغ السردية المستخدمة.

وستكون هذه الرؤى كما أسلفنا مادة لنقد جديد تأسس غالبا في فرنسا واستفاد من كل ما سبق من رؤى حيث ساهمت الشكلانية الروسية وتنظيرات هنري جيمس وأضرابه في تشكيل علوم السرديات أو البوطيقيا الأدبية أو كما يحلو للبعض أن يسميها بالشعريات، كما ساهمت رؤية دوسوسير ومن تلاه في تأسيس مفهوم البنية الذي كان مركزيا في الدرس النقدي بعد العشرينات، وكان تأثيره أكبر في اشتغالات سيميائية غريماس التي كانت تأسيسا حقيقيا لعلوم مجاورة للسرديات، عرفت بالسيميائيات السردية، وتميزت بمنهجها العلمي الدقيق وبالقدرة المميزة ضمنها على تجريد المعنى، والبحث عن الاشتغال بنمط لساني داخل البنى السطحية والعميقة للنص السردي.

بدايات تأسس السرديات:

تأسست السرديات كعلوم من خلال تراكمات الشكلانية الروسية السابقة وجهود مجموعة من الباحثين على رأسهم "رولان بارت" وإن كان الأكثر فعلاً هو "جيرار جينيت" ويليه "تزفيتان تودروف"، الذين كان ظهورهم في منتصف الستينات[37]، ولقد تحقق معهم ظهور مناهج دقيقة منضبطة للتعاطي مع النص السردي داخليا، فكانت هذه السرديات في بدايتها تركز على الخطاب وعلى البنية الداخلية للنص (سرديات حصرية)[38] ثم تحولت إلى الانتباه للنص ومستويات التناص في اشتغالات "جينيت" و"تودروف" وغيرهم في أواخر السبعينات ومنتصف الثمانينات (سرديات توسيعية). بالطبع كان في المرحلة الوسطى بين هؤلاء والمدارس التي سبق أن تحدثنا عنها اشتغالات هامة، فتقسيم جاكبسون للوظائف الذي ترجم في الستينات إلى الإنجليزية وأصبح نصا تأسيسي في كل الرؤى التي تليه، حيث يرى جاكبسون ان كل وظيفة تواصلية تقوم على ستة عوامل وبينهما. وكل واحد من هذه الوظائف الستة تطابقه وظيفة لغوية مختلفة فنجد (المرسل والمرسل إليه) تقابلهما (الوظيفة الانفعالية والإفهامية)، بينما (السياق، الرسالة، الصلة، السنن) تقابلهم من الوظائف على الترتيب (المرجعية، الشعرية، الانتباهية، الميتالغوية).

إن هذا الدرس ستتراكم معه من جوانب أخرى دروس مختلفة كانت خلف تطور السرديات منها تقسيمات جان بويون للرؤية منذ الخمسينات[39]من القرن الماضي.

سنتابع هنا ما يخص أهم ثلاثة أسماء ضمن الاشتغال الفرنسي وهم: "بارت"، "تودروف" و"جينيت"، فالشعرية السردية التي اسماها "جينيت" بالسرديات هي مادة من الاشتغال على النص السردي وهي تتخصص في الحكاية أو السرد فهي:" من بين الحدود الكثيرة التي يمكن وضعها ضمن الشعرية اللسانية أو دراسة اللغة الأدبية، هناك حد من أكثرها تطوراً أطلق عليه اسم "علم الرواية". علم قائم بذاته إلى حد ما بالنسبة لتحققات أخرى في الشعرية اللسانية أو السيموطيقا الأدبية"[40].

أهم الأسماء ضمن الفرنسية في حدود علاقتها بتأسيس السرديات:

1- رولان بارت:

يعد رولان بارت أحد أهم الأسماء التي ساهمت في إرساء منهج جديد للتعاطي مع النص السردي في عمومه سواء منه السردي أو غيره، وإن كان بارت يعيش باستمرار حالة تقلب لا منتهي، من تجربة النقد الاجتماعي إلى البنيوية والسيميائية، وبعدها التفكيكية، وظل يتنقل من نظرية نقدية إلى أخرى، متجاوزاً بذلك الأطر النقدية، ولا يتقيد بحدود التصنيفات المعرفية،ويرفض أن يحصره أي تصنيف في نمط نقدي معين، وفضل الانطلاق في تداعٍ نقدي حر.[41] فقد بدأ بكتابه (درجة الصفر للكتابة) عام 1953، الذي تأمل فيه مواطن التماس بين اللغة والتاريخ "فما فعله بارت في (درجة الصفر للكتابة) هو زحزحة إشكالية الكتابة داخل إطار تركيبي يستمد من (بلانشو) ومن (سارتر) ومن (ماركس) وينسج خيوط جدلية قائمة على التعدد والتنوع. فإذا كان (بلانشو) قد انتهى إلى سلبية مطلقة ملازمة لجوهر الكتابة، وسارتر – ومعه الاتجاه الماركسي آنذاك مع اختلاف في المنهج والاستخلاصات- إلى البحث عن الشروط التي تتيح الممارسة الموضوعية للكتابة داخل التاريخ، فإن رولان بارت أقام مشروعه على تحليل الكتابة من الداخل في تماسها وتشابكها مع التاريخ".[42] ولكي تصل الكلمة إلى درجة الصفر للكتابة لابد لها من أن تتحرر من قيدها فهي في درجة اللامعنى وتكون بذلك منفتحة على كل الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة وتاريخ سياقاتها، ومن مستقبلها بكل ما يمكن أن توحي به لمتلقيها. فالكلمة حرة مطلقة من كل ما يقيدها، وهي بذا تكون إشارة حرة ليس لها دلالة معينة، ولا تعني شيئاً بعينه، وفي الوقت نفسه هي قادرة على أن تعني كل شيء، وهذا يحررها من هيمنة الأفكار المسبقة، وبهذا تكون الكلمات أقدر على الحركة بين المعاني لأن الكلمة تستطيع أن تعني أي شيء، ويكفي في ذلك تأسيس سياق يُوجِد هذا المعنى الجديد. أما المعنى فليس له وجود إلا من خلال الكلمات المعبرة عنه، ولو أزيحت عنه لأصبح عدماً[43].

سنجد أهم دراسات بارت التي تتصدر العدد الثامن من مجلة "تواصلات"، الخاص بالتحليل البنيوي للحكي، التي "تضع الأسئلة والأسس التي ستهتم الأبحاث اللاحقة

بتأسيسها حيث ينطلق بارت من اللسانيات كمدخل لتحليل الحكي بحثاً عن نظرية أو نموذج. ويرى: أنه على الرغم من أن تقديم نظرية لسانية للخطاب ما يزال بعيداً، غير أن ما يمكن القيام به حالياً هو إبراز العلاقة الموجودة عن طريق المماثلة بين الجملة والخطاب"[44]

عندما قدم رولان بارت تحليله لبنية الحكاية العجيبة في الستينات "ميز بين ثلاثة مستويات عملية هي:

أ – مستوى الوظائف: دراسة أحداث القصة من وجهة نظر وضعها المنطقي (السببي/ الزمني).

ب– مستوى التحركات: دراسة الأحداث من وجهة نظر تركيبها أو نحوها الحركي.

ج– مستوى السرد: دراسة الاتصال القصصي أو العلاقات بين مقدم الحكاية أو من توجه إليه الحكاية. وهذا المستوى الثالث هو الخطاب" [45].

ويؤكد "بارت" على ترابط هذه المستويات الثلاثة، كما "يدرس الوظائف بنفس نمطية "بروب" و "بريمون" بينما يستعمل الأحداث بمعنى "غريماس" للأعمال والعوامل. أما مستوى السرد فهو يأخذ مستوى الخطاب عند تودروف"[46].حيث لكل وظيفة دور مع مجموع العمل و"هو أمر أشار إليه (بروب) دون أن يدرسه بشكل موسع، وربما يرجع ذلك إلى أن الحكايات العجائبية تأخذ مساراً تطورياً يسير في الغالب وفق امتداد خطي، أما الأشكال المعقدة من الحكي – ومنها الروايات – فتُوقِفنا على علاقات متشابكة وشديدة التعقيد بحيث تتقاطع الوظائف وتتبادل وفق خطاطات تكاد تكون لا نهائية، ومع ذلك فإن كل وظيفة تأخذ مكانها ضمن مجموع العلاقات، وموقعها في الحكي هو الذي يحدد دورها فيه، وإذا لم تقم الوظيفة بدورٍ ما داخل الحكي فمعنى ذلك أن هناك خلل في التأليف ".[47]
كما ميز بارت بين نوعين من الوظائف الظاهرية: أولاهما الوظائف التوزيعية: وهي الوظائف التي تبدو في الرواية مرتبطة بوظائف أخرى في المستوى نفسه، فالحدث يتوقع منه أن يؤدي إلى حدث آخر.[48] فإذا ذكر المسدس في موضع ما من مواضع الحكي، فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدام هذا المسدس فيما يلي من الحكي.[49] أما النوع الثاني من الوظائف فهو الوظائف غير التوزيعية: ويسميها (بارت) (القرائن) وهي وحدات صغيرة تقوم كل وحدة منها

بوظيفة دلالية إيحائية، تتجه نحو مستوى آخر، فإذا كانت الوظائف التوزيعية ترتبط بوظائف من المستوى نفسه، أي المستوى القولي أو اللغوي في النص، فإن القرائن ترتبط بعناصر من مستوى آخر هو الشخصيات أو الزمان أو المكان، أو غير ذلك من المستويات التي أجملها (توماشفسكي) في مصطلح (المتن الحكائي).[50]

2- تزفيتان تودوروف:

يُعَرِّف تودروف الشعرية السردية كما يلي: "ليس هدف هذه الدراسة إنتاج خطاب ترديدي حول عمل أدبي ملموس أو تلخيصه على نحو عقلاني، بل اقتراح نظرية تهتم ببنية (العمل/ الخطاب) الأدبي وطريقة اشتغاله، نظرية تحدد قائمة الممكنات الأدبية الأتي تصبح معها الأعمال الأدبية الموجودة حالات خاصة منجزة"[51] كما يدعو لإدخال مفهوم جنسي جديد بحيث تصبح تسمية الخطاب الأدبي بديلة عن الأدب أو العمل الأدبي[52] كما ينطلق في تحليله للنص الروائي من رؤية (توماشفسكي) التي تميز بين (المتن الحكائي) و (المبنى الحكائي) ويؤكد تودوروف على أن لكل رواية مظهرين متداخلين هما: القصة والخطاب.[53] فالقصة تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، وهذه القصة يمكن تقديمها بكيفيات مختلفة (مكتوبة أو شفوية). أما الخطاب فيطرح لنا من خلال الراوي الذي يقوم بتقديم مجريات الأحداث في القصة، وبمقابل هذا الراوي هناك القارئ الضمني الذي هو من عالم الرواية المتخيل الذي يتلقى – بدوره – هذا الحكي. الذي يهم الباحث في علاقة الراوي والقارئ الضمني (المروي له) ليست الأحداث المحكية (القصة) بل الكيفية التي من خلالها استطاع الراوي أن يُعرف المتلقي على أحداث القصة (الخطاب).[54]

وضمن مستوى القصة يفرق تودوروف بين منطق الأحداث من جهة والشخصيات وعلاقتها ببعضها البعض من جهة أخرى، أما على مستوى الخطاب فيتعاطى فيه مع زمن الحكي، وجهاته، وصيغه، ويرى "يقطين"[55] أن هذا الاشتغال يتماشى من جهة مع فصل توماشفسكي بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي، ومن جهة أخرى مع التحليل اللساني للجملة من جهة أخرى حيث مكونات الخطاب الروائي بحسب هذا هي مكونات الجملة الفعلية.

3. جيرار جنيت وخطاب الحكاية:

يعد كتاب خطاب الحكاية لـ (جيرار جنيت) أكمل محاولة وصلت إليها الدراسات النقدية للتعرف على مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية وقد قام جنيت في هذا الكتاب بدراسة رواية شائعة الصيت وهي رواية (مارسيل بروست – Marcel Proust) الشهيرة (سباعية:بحثاً عن الزمن الضائع) ؛ وكأنما أراد جنيت في هذه الدراسة تكذيب المشككين الذين يؤكدون أن التحليل البنيوي للحكاية لا يلائم إلا أبسط أنماط السرد، كالحكايات الشعبية، فأبدى شجاعةً واختار إحدى أشد الحكايات تعقيداً ودقةً وتشابكاً موضوعاً لدراسته.[56] حيث يرى جنيت أن النص الروائي متعدد الأبعاد، فله ثلاثة مستويات:

1- القصة: المدلول أو المضمون السردي.

2- خطاب الحكي: الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي ذاته.

3- السرد: الفعل السردي المنتج.

حيث قد قدم (جنيت) هذا التقسيم الثلاثي انطلاقاً من محاولته توضيح السمات التي يأخذها الحكي في أي عمل أدبي. ويرى أن الحكي بمعنى الخطاب هو وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلاً نصياً، وذلك لسبب بسيط هو أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكي. وكذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكيه قصة، و إلا فلا يكون سردياً.[57] فالقصة عند جنيت هي: المضمون السردي – كما ذُكر – ويقصد بها العالم الخيالي الذي يبتغي القاص نقله إلى القارئ متخذاً اللغة وسيلة لذلك، ويمكن نقله بوسائل أخرى، مثل السينما أو الصور المتحركة، أو اللوحات، أو غير ذلك؛ والعنصر الجوهري في القصة هو التسلسل الزمني المطرد لمجرى الأحداث. أما (الخطاب) فهو المستوى القولي (الملفوظ أو المكتوب) الذي يتم من خلاله استحضار القصة أو بنائها وفق ما يقتضيه عالم الرواية التخييلي، وللخطاب زمنه الخاص الذي يختلف عن زمن القصة.[58] فزمن القصة هو الزمن الذي سارت وفقه الأحداث- فعلياً – بشكل متتابع ومتسلسل، كما يمكن أن نستدل عليه من قراءة النص ؛ ويقصد (جنيت) من السرد، فعل السرد ذاته حيث قسم "جيرار جينيت" تلك الممارسة لنوعين فهي إمّا أن تكون وصف وأما

سرد حيث يقول: "كل حكي يتضمن – بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير – أصنافاً من التشخيص لأعمال وأحداث تكون ما يوصف بالتحديد سرداً. هذا من جهة،ويتضمن من جهة أخرى تشخيصاً لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفاً " وينتقل "جينيت" بعد أن يعكف على دراسة طبيعة كل من السرد والوصف ليوضح أن القانون الذي يخضع له السرد، يختلف عن ذلك الذي يخضع له الوصف، ويؤكد على أنه في حين من الممكن الحصول على وصفٍ خالصٍ فإنه من الصعب الحصول على سردٍ خالصٍ. ويمضي ويضيف أن الأفعال في ذاتها تحمل طابعاً وصفياً، فهناك فرق بين أخذ السكين وأمسك السكين التي نرى فيها وصفاً لممارسة الفعل (الإمساك). ويستنتج "جينيت" "إن الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يُمكِنها أن تُوجَدَ بدون حركة، ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء".[59] ولعل أكبر إنجازات جينيت هو تحليله للزمن حيث انتهى من خلال دراسته للعلاقة الممكنة بين زمن القصة وزمن الحكاية إلى أنها يمكن أن تصنف من جهة: الترتيب (فالأحداث تقع بترتيب معين وفق تسلسلها الطبيعي، وتسرد بترتيب آخر وفق ما تقتضيه مجريات أحداث عالم الرواية التخييلي) أو المدة (فالحكاية تكرس حيزاً لتجربة خاطفة ثم تقفز على عدد من السنوات أو تختصرها بسرعة) أو التواتر (فالحكاية يمكنها أن تروي مراراً وتكراراً حدثاً وقع مرة واحدة فقط أو يمكنها أن تروي مرة واحدة ما حدث مراراً وتكراراً).[60]

وكما ينتهي (جنيت) كذلك إلى اعتبار أي حكي نتاجاً لسانياً، وعلى هذا الأساس فمن الطبيعي معالجته كتطوير لشكل فعلي أو لفظي بالمعنى النحوي للكلمة ليصبح من ثم توسيعاً فعلياً. وهذا يتيح لنا تكوين قضايا تحليل الخطاب السردي بحسب المقولات المستقاة من نحو الفعل التي يمكن اختزالها في ثلاثة قضايا وهي: الزمن، والصيغة، و الصوت. فالزمن والصيغة يتمان على مستويين للعلاقات بين القصة والحكي، أما الصوت فيتصل في آن بعلاقات السرد والحكي و السرد والقصة.[61]

فالزمن يشير إلى العلاقة الزمنية بين القصة والحكاية المروية؛ والصيغة تشير إلى الكيفية والأشكال والدرجات التي يتم بها التمثيل السردي ؛أما الصوت فيشير إلى الطريقة التي يتدخل بها كل من المرسل (السارد) والمتلقي (المسرود له) في عملية السرد.[62]

وهكذا يتناول (جنيت) تقنيات السرد الروائي، مظهراً اهتماماً كبيراً بثنائية زمن الحكاية وزمن الخطاب الذي هو زمن القص وهو لا يعدو أن يكون الوقت الذي نستغرقه في قراءة النص و التنويعات التي يمكن أن تقع على مستوى هذا الزمن هي موطن التحليل الفني.

التقسيم الثلاثي للتعاطي مع النص السردي:

يلخص سعيد يقطين في مبحثه الهام تحليل الخطاب الروائي كل ما أنجزته الدراسات الغربية السابقة له، ولعل إنجاز سعيد يقطين الأكبر يتمثل في مفهومه للصيغة السردية وللتبئير وفصله للخلط بينهما كما يتمثل في تطبيقه لأول مرة عربيا للاشتغالات التي أنجزتها السرديات الفرنسية، بحيث تحولت السرديات عبر كتابه تحليل الخطاب الروائي وكذلك انفتاح النص الروائي لمدخل لا غنى عنه لكل من أراد من العرب الدخول لهذه العلوم. كما تميزت اشتغالات سعيد يقطين من جانب أخر، بالتناسب بين التنظير والإنجاز وتعاضدهما معا لتجلية رؤية كلية، بطريقة ندر تواجدها في الكتابات العربية. ينقل لنا سعيد يقطين ما أُنجز من تقسيم ثلاثي للتعاطي مع العمل السردي، الذي ينحاز إليه متحولا بذلك من السرديات الحصرية التي مجالها (الخطاب والقصة) إلى السرديات التوسيعية التي تشتغل على مستوى النص والتفاعل النصي الذي يحدثه النص. ينقل لنا يقطين التقسيم الثلاثي ونجد ما يلي:

سنجد التقسيم الثلاثي مع "روجيه فاولر" و"ليتش" وزميله "شورت" ومع "شلوميت كينان"، حيث يقول "فاولر" في كتابه (اللسانيات والرواية):" إن النص يعني البنية السطحية الأكثر إدراكاً ومعاينة... وعند اللساني هذه البنية هي متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها،تشكل استمرارً و انسجاما على صعيد تلك المتوالية "كما نجد فيما بعد ما "فان ديك"(63) الفصل المميز بين النص والخطاب مستفيداً من التطورات التي تحققت على مستوى نظرية النص منذ خروج أبحاث "جوليا كريستيفا" عن التناص والعلاقات التي يحدثها النص مع النصوص السابقة، فهو يرى أن الأدب ليس مجموعة من النصوص فقط وإنما كذلك مجموعة من الممارسات النصية، ولهذا يجب أن يعتبر النص (حسب "فان ديك") نتاجاً لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساساً لأفعال وعمليا تلقي واستعمال داخل نظام التواصل من جهة أخرى ثم يطرح يقطين رؤيته التي تقول بالمستويات الثلاث للتعاطي مع النص السردي ويمارس أشغاله وهو مشدود باستمرار لما سبق ذكره.

هوامش الفصل الأول:

(1) جيرار جينيت / خطاب الحكي الجديد/ ترجمة محمد معتصم/ المركز الثقافي العربي/ ط.1/ 2000.م/ ص:16/ 17:

حيث يعرف مبرر تسمية هذا العلم بالسرديات: "...وبذلك يبقي هذا المصطلح ملكاً مؤقتاً لمحللي النمط السردي وحدهم.ويبدو لي هذا الحصر مشروعاً على الأجمال مادامت خصوصية النمط السردي الوحيدة تكمن في نمطه وليس في مضمونه، الذي يمكن أن يتكيف جيداً مع تمثيل مسرحي أو خطي أو غيره".

(2) عبد العزيز حمودة / المرايا المحدبة / ص159.ص161.

(3) المرجع نفسه – ص163–164.

(4) سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي/ المركز الثقافي العربي/ ط:2/ 1993.م

(5) عبد السلام المسدي / الأسلوب والأسلوبية/ ص186.

(6) رامان سلدن / النظربة الأدبية المعاصرة– ترجمة جابر عصفور/ ص23.

(7) محمد عزام / تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة/ إصدارات إتحاد الكتاب العرب/ ط:1/ 2003./ ص13.

(8) سعيد بنكراد/ السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها/ منشورات الزمان/ 2003.م / الفصل الأول

(9) P. Ricoeur: Le récit de fiction ,in La narrativité, ouvrage collectif, éd centre d'histoire des sciences et des doctrines , Paris, 1980 , p. 29

نقلاً عن: سعيد بنكراد / السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها.

(10) المرجع نفسه/ ص:31

(11) حميد لحمداني – بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي – ص24.

Levis -Strauss (Claude): Anthropologie structurale deux. èd. plon , 1973 P:161 12

نقلاً عن:سعيد بنكراد/ السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها/ الفصل الأول

(13) المرجع نفسه ص:162

(14) سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي / ص:29

(15) محمد عزام / تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة / ص13–14.

(16) محمد عزام / تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة/ ص162.

(17) عدنان حسين قاسم / الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي/ ص37.

(18) - محمد عزام – تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة – ص26.

(19) عدنان حسين قاسم – الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي – ص33.

(20) عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة – ص157.

(21) المرجع نفسه – ص162.

(22) رشيد بن مالك / مقال:البنية السردية في النظرية السيميائية/ مجلة البحرين الثقافية/ عدد:4/ ص:200–211.

(23) أحمد يوسف/ تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائية / مجلة نزوى/ عدد 38

(24) المرجع نفسه.

(25) عبدالحفيظ محفوظ/ مفهوم الدليل وما فوق الدليل في النظريات السيميائية/ موقع دروب على العنوان التالي:http://www.doroob.com/?p=11806

(26) أحمد الفوحي/ من مقدمة ترجمة لمقال لغريماس في موقع سعيد بنكراد/ صفحة أحمد الفوحي

http://saidbengrad.com/inv/fouhi/strusemantique.htm

(27) أمبرتو أيكو/ التأويل بين بيرس ودريدا / ت:سعيد بنكراد/ مجلة علامات/ عدد:11

(28) المرجع نفسه.

(29) Jean Aulois autres: Aictionsire de linguistique - pp.158.

نقلاً عن أحمد يوسف/ تحليل الخطاب من اللساينيات إلى السيميائيات/ مجلة نزوى/ عدد:38

(30) أحمد يوسف/ المرجع نفسه

(31) سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي / ص:19

(32) المرجع السابق / ص:169

(33) خوسيه.م.إيفانكوس/ نظرية اللغة الأدبية / ت.د:حامد أبوحامد/ مكتبة غريب/ 1992م. / ص:264

(34) انظر، بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، مرجع سابق، ص: 114.

(35) انظر، محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية إصدارات إتحاد الكتّاب العرب/ ط:1/ 200.م، ص:16

(36) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص286.

(37) كان عمل بارت الأول هو الكتاب المشهور بالدرجة الصفر من الكتابة وقد صدر في أوائل الخمسينات أما عمل جينيت وتودروف فكانت بدايته مع العدد الثامن من مجلة تواصلات سنة 1966.م

(38) انظر تعريف سعيد يقطين للسرديات الحصرية التي تهتم بالخطاب والسرديات التوسيعية التي تهتم بالمستوى النصي والعلاقات التي يحققها النص من خلال تفاعلاته الخارجية.

سعيد يقطين/ قال الراوي/ المركز الثقافي العربي/ ط:1/ 1997.م / الفصل الأول.

(39) برنار فاليط/ النص الروائي تقنيات ومناهج/ ت: رشيد بنحدّو/ المشروع القومي للترجمة/ ط:1/ 1999.م/ ص:102

(40) خوسيه ماريو ايفانكوس/ نظرية اللغة الأدبية/ ص:247

(41) محمد عزام – مرجع سابق – ص25.

(42) محمد برادة – في تقديمه لكتاب (درجة الصفر للكتاب،لرولان بارت) ص8–9.

(43) عبد الله الغذامي – الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية والتطبيق – ص66.

(44) Communication /no.8/1966 /seiul.

حيث ظهر في هذا العدد من هذه المجلة الفرنسية الأدبية كل من جيرار جينيت وتزفيتان تودروف وكذلك معلمهم رولان بارث، وبدأت تتبلور مذ هذا العدد رؤى واضحة لهؤلاء النقاد الشباب.

نقلاً عن: سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي / ص:38

(45) خوسيه ماريو ايفانكوس/ نظرية اللغة الأدبية/ ص:250

(46) سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي / ص:39

(47) حميد لحمداني – مرجع سابق – ص29.

(48) عبد الرحيم الكردي – السرد في الرواية المعاصرة – ص45.

(49) حميد لحمداني – مرجع سابق – ص29.

(50) عبد الرحيم الكردي – مرجع سابق – ص 45.

(51) برنانر فاليط/ النص الروائي/ مرجع مذكور سابقاً/ ص:99

(52) سعيد يقطين – تحليل الخطاب الروائي – ص14.

(53) عبد الرحيم الكردي – مرجع سابق – ص 56– 57.

(54) سعيد يقطين – تحليل الخطاب الروائي – ص30.

(55) نفسه ص:30

(56) جوناثان كالر – في تصديره لكتاب "خطاب الحكاية" لجيرار جنيت _ ص 24 –25.

(57) سعيد يقطين – مرجع سابق – ص 40.

(58) عبد الرحيم الكردي – مرجع سابق – ص59.

(59) G.Genette Figures II.p.56.57.

نقلاً عن:حميد الحميداني/ بنية النص السردي، ط.3/ 2000م/ المركز الثقافي العربي/ ص79،78.

(60) جوناثان كالر – مرجع سابق – ص 27.

(61) سعيد يقطين – مرجع سابق – ص 40– 41.

(62) صلاح فضل – بلاغة الخطاب وعلم النص – ص 276.

(63) نقلا عن:سعيد يقطين / انفتاح النص الروائي / المركز الثقافي العربي / ط.2/ 2001.م / ص: 14،15.

الفصل الثاني

2

المنطلق النظري للاشتغال في الكتاب

أولاً: مستويات العمل السردي:

ننطلق إذن في ممارستنا الإجرائية أو عندما ننتقل لفعل الاشتغال من السرديات كعلوم، ومن فصل السرديات بين مستويات العمل الروائي الثلاثة كأساس أول[1]، التي تقسم كما يلي: القصة أو الحكاية الأولى، والخطاب ونتابعه عن طريق العلاقة الحاصلة بين الراوي والمروي له، ثم المستوى الثالث وهو مستوى النص ونتابعه عن طريق العلاقة بين الكاتب والقارئ الذي لن نشتغل عليه هنا باعتبار أن اشتغالنا سيكون على مستوى الخطاب والقصة (الحكاية الأولى).

مستوى القصة:

والتي نسميها هنا الحكاية الأولى وذلك دفعاً للخلط الذي قد يحدث بينها وبين القصة كنوع من الأنواع الأدبية التي تنقسم لقصة قصيرة، وقصة طويلة.

الحكاية الأولى إذن تعني – كما سبق أن أوضحنا– المادة الحكائية الغفل في صورة أحداث متتالية ذات زمن خطي. التي تنقسم حسب أغلب نظريات السرد لما يلي:

1- حدث (فعل).
2- شخصية (فاعل).
3- زمن.
4- مكان (فضاء) [2].

وتمثل المكونات الأربعة السابقة: (حدث، شخصية، زمن، مكان) أسس تشكُّل الحكاية، ويتحقق عبر حسن التوازن عند اختيارها وترابط ذلك بالدوافع الداخلية والإيديولوجية وترابط تلك المكونات كتأسيسات أولى، يتحقق للقاص مراداته الخفية المندسة بالظهور عبر الخطاب الحكائي عموما سواء كان ذلك رواية أو قصة.

مستوى الخطاب:

ننطلق هنا من كون الخطاب هو النص المكتوب منظوراً إليه داخلياً من خلال علاقة بين الراوي والمروي له، وتمثل عملية التخطيب طريقة التشكيل النهائي للحكاية الأولى، عبر تغيير زمن الحكاية الأولى الأصلي المتسلسل خطياً ونتيجة للإمكانيات المفتوحة لتخطيب الحكاية الأولى، نجد أنه من الممكن الحصول على عدد لانهائي من الخطابات، ويتم متابعة طرح الخطاب الروائي بين الراوي والمروي له عبر مكونات الخطاب الروائي التالية:

الراوي ← الخطاب ← المروي له[3].

والراوي عبارة عن تلك الذات الوهمية التي يضعها الروائي داخل الخطاب لتروى الحكاية بدلاً منه، ونسميه الراوي في كل الحالات سواء كان الضمير المستخدم ضمير المتكلم، أو الغائب، أو المخاطب، ونفترض أن خطابه موجهاً داخلياً إلى المروي له أو لهم والذين ينوبون عن القارئ أو القراء داخلياً، ونلاحظ في السرد ميولاً – أسلوبياً– لدى الكاتب لجعل الراوي يهيج المروي لهم من خلال التساؤل المستمر أو توجيه الخطاب لهم كأنهم ذوات حاضرة حتى في حالة استخدام ضمير الغائب.

مستوى النص:

يمثل النص حسب رؤية أغلب السرديين البنية الدلالية المنتجة عبر المادة النصية والخالقة للتفاعل بين الكاتب والمتلقي والمنطلقة من بنية نصية أنتجتها وفي إطار بنى ثقافية واجتماعية محددة، ويعكس النص عبر خاصيته التواصلية والتفاعلية هذه المكون التناصي الداخل في تكوين الكاتب وتعكس كذلك الخصائص الثقافية والاجتماعية لمجتمع النص.

ثانياً: تمظهرات الخطاب السردي:

1- الزمن.
2- الصيغة.
3- الرؤية والصوت (التبئير).

(1) الزمن:

تحدث أحداث القصة في أزمنة غير خطية، وقد تحدث بعض الأحداث في نفس الوقت أي في لحظة واحدة، وهو ما يستحيل بالطبع نقله في الخطاب الروائي، وتعتبر عملية تغيير الزمن الأصلي للحكاية داخل الخطاب، عملية فنية يتحقق من خلالها أبعاداً خفية يريدها الكاتب، ويتم ضمن محور الزمن متابعة التبدلات الحاصلة على زمن الحكاية الأولى الخطي والمتسلسل تاريخياً، ومقارنته بزمن الخطاب النهائي، وكذلك متابعة مجموعة من التغييرات الزمنية الأخرى ولقد قسم "جيرار جينيت" مستويات التعامل والبحث عن ترددية ونوسان الحركة الزمنية للتقسيمات الرئيسية التالية: «المفارقة، المدة، التواتر».

(أ) المفارقة:

وتنقسم المفارقة للترتيب من جهة وللمدى والسعة من جهة أخرى.

- المدى والسعة: يقصد بالمدى: مدى المفارقة الزمنية. ويقصد بالسعة: الفترة الزمنية التي تغطيها تلك المفارقة.
- الترتيب[4]: يقصد بالترتيب العلاقة بين زمن الخطاب وزمن القصة، ولمتابعة الترتيب الزمني من الواجب القيام بالخطوات التالية:

1- إعادة ترتيب الأحداث بحيث تكون مرتبة بشكل خطي زمنياً، وذلك للوصول لزمن الحكاية الأول ولعل ذلك يكاد يكون مستحيلاً في بعض الأحيان، وخاصة في بعض الروايات المشوشة عن عمد، ويبدو أسهل في الرواية التقليدية حيث يتم الإعلان بشكل شبه واضح عن المفارقة الزمنية.

2- تحديد النقطة الأولى لانطلاق النص، أو بداية الخطاب الروائي وجعلها هي نقطة الصفر وهو ما عرفه "جينيت" بالحكاية الأولى[5]، فمثلاً لحظة الصفر زمنياً في رواية

"التابوت"[6] هي تلك اللحظة التي يقف فيها – الشخصية الرئيسية– المتكلم ويحدثنا عن مشاعره لحظة الاستعداد للسفر نحو الجنوب، وفي "واو الصغرى" نجد لحظة الصفر والزعيم في أيامه الأخيرة والراوي – بضمير الغائب– يعبره ويتماهى معه ويطرح أمامنا ما يجول في خاطره.

3- مع استمرار السرد يمكن تحديد نوعي الاسترجاع الرئيسيين: فكل استرجاع يتم فيه العودة لزمن قبل الحكاية الأولى زمنياً هو استرجاع خارجي، وكل استرجاع يتم فيه العودة لنقطة زمنية بعد الحكاية الأولى؛ هو استرجاع داخلي، "يمكننا أن ننعت بالخارجي ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[7].

كما يوجد نوع ثالث من الاسترجاعات تكون نقطة مداها سابقة للحكاية الأولى ونقطة انتهاءها بعدها؛ أي إننا أمام استرجاع خارجي يمتد حتى يفوق لحظة الصفر سردياً التي يسميها "جينيت" "استرجاعات مختلطة".

وعن طريق مفهوم المدى المذكور سابقاً كما رأينا، ومفهوم السعة بالإمكان معرفة ما إذا كان الاسترجاع داخلياً أم خارجياً أم مختلطاً. كما أن تلك الاسترجاعات الداخلية نفسها تنقسم حسب "جينيت" لنوعين: (تكميلية، وتكرارية)[8]. ويقصد بالتكميلية تلك الاسترجاعات التي تأتي لتغطي حدثاً سابقاً أو تملأ جانباً تم إغفاله أو تضيء شخصية كانت غير مدركة مما يجعلها (غيرية القصة)، أما الاسترجاعات التكرارية فهي غالباً تأتي لتغطي جزء من المحكي الرئيسي أو المسار الرئيسي للسرد.

4- كما تتم متابعة الاستباقات التي يتم فيها استشراف حدث في المستقبل، التي هي أيضاً إما أن تكون داخلية وإما أن تكون خارجية وبنفس الطريقة أيضاً، عن طريق تحديد مدى المفارقة. كما يوجد نوعين من أنواع الاستباقات الأول: "الإعلان" عن طريق الإعلان المباشر عن حادث سيحصل، والثاني: "التمهيد "، وذلك من خلال بذر لأحداث سوف تنمو في المستقبل.

5- من خلال كل ما سبق من استرجاعات واستباقات تتم متابعة حركة النوسان الزمني للأمام والخلف وبعدها الوظيفي.

ملاحظة: سنُفصِّل أكثر تطبيقياً في هذه المفاهيم عند التطبيق على الروايات.

(ب) المـدة[9]:

التي يراها تنقسم للسرعة، والإيقاع.

1- السرعة: ويقصد بالسرعة العلاقة بين كل مقطع زمني من حيث هو مساحة نصية بالأسطر، وبين زمن الحكاية الأولى الذي تغطيه تلك الوحدة مقيساً بالشهور، أو الأيام، أو الساعات. يعني مثلاً نجد أحياناً في بعض الروايات، صفحة تغطي سنة أو أكثر من زمن الحكاية الأولى، بينما نجد 100 صفحة تغطي ساعة من عمر الشخصية.

2- الإيقاع: ويقصد بالإيقاع العلاقة بين السرد والقصة حيث تتم عملية السرد عبر أربعة أنواع من الحركات السردية:

- التلخيص: والذي يسميه "جينيت" المجمل، وفيه يتم تسريع الحدث بحيث يتم تلخيص فترة زمنية طويلة من خلال مقطع نصي صغير.
- الوقفة الوصفية: حيث يتوقف السرد لصالح الوصف. والحقيقة أنه في السرد الحديث من الصعب العثور على توقف كامل للسرد مقابل الوصف – وهو ما يختلف عن الرواية التقليدية القديمة، حيث عندما يبدأ الوصف يتوقف السرد- فالوصف في الرواية الحديثة يأتي غالباً مندمجاً مع السرد، ومتحركاً غير متوقف، ومنطلقاً من القدرات الفنية للكاتب، والوعي بالحواس والاشتغال علها. كما أن الوصف الحديث صار عاكساً لحالة الشخصيات ومعبراً عنها وخادماً للتوتر النصي.
- الحذف: حيث يتم إسقاط جزء من الحكاية الأصلية في الخطاب؛ أي أن الخطاب الروائي يكون غير مشتملاً عليها، وهو أمر طبيعي لأنه يكاد يكون من المستحيل أن تغطي الرواية كل عمر الشخصية أو الشخصيات دون إسقاط مرحلة زمنية معينة.
- المشهد: حيث يتساوى زمن الخطاب وزمن القصة كما في المشهد المسرحي، ولقد صار الروائيون في السرد المعاصر أكثر دقة ووعي بالممارسة أثناء بنائهم للمشاهد السردية، التي لم تعد تعتمد على الحوار بقدر ما صارت تعتمد على تغطية مناطق ما بين الحوارات بصور سينمائية -كما سنرى مع الكوني في "واو الصغرى"- تتسبب في أحداث توتر درامي عالٍ ضمن السرد المتنامي. كما صارت هناك تلاعبات سردية

مختلفة، منها خلط السرد بالحوار وكذلك خلط الحوار بالسرد المعجون بالوصف كذلك الاعتماد في المشاهد على الحوار الذي يؤطره الراوي واختفاء الحوار الكامل تقريباً.

(ج) التواتر[10]:

ويتابع فيه مدى تواتر حدث من أحداث القصة، وهل تمت حكايته مرة واحدة أم أكثر؟، ولقد كان عمل "مارسيل بروست" "بحثاً عن الزمن الضائع" مادة خام جيدة مكنت "جيرار جينيت" الذي اشتغل عليها من جعل التواتر أحد مكونات الخلخلة الزمنية فيما نجد بعض النقاد من بعده لا يهتمون بهذا المكون، بسبب عدم استخدام هذه التقنية بكثرة في السرود التي يشتغلون عليها.

ونجد الأنواع التالية من التواترات:

- حدث يحدث مرة واحدة في الحكاية الأولى ويتكرر مرة واحدة في الخطاب.
- حدث يحدث مرة واحدة في الحكاية الأولى ويتكرر بعدد لانهائي في الخطاب.
- حدث يحدث بعدد لا نهائي من المرات في الحكاية الأولى ويتكرر بعدد لانهائي في الخطاب.
- حدث يحدث بعدد لا نهائي من المرات في الحكاية الأولى ويتكرر بعدد لانهائي في الخطاب.

وعبر ذلك الوعي بعمليات الاسترجاع والاستباق الزمنية المختلفة، وعبر قراءة زمن القصة الأصلي وزمن الخطاب – كما ذكرنا- تتم من خلال المحاور الثلاثة السابقة الوعي بزمنية الخطاب.

(2) الصيغة السردية:

قسمت السرديات أنماط الصيغ السردية للخطاب لثلاثة أنواع رئيسية، وتمثل الصيغة السردية طرائق التعبير وتجلي الخطابات الشخصية، ولقد كان مفهوم الصيغة أحد أكثر المفاهيم تداولاً منذ القدم، ولقد تمَّ تناول موضوع الصيغة ضمن منجزات السرديات والاشتغالات السابقة لها عبر عدة تشكيلات كان يسيطر عليها غالباً مفهوما الأسلوب التمثيلي، والأسلوب السردي، ثم الحوار والسرد، كما تحقق لمفهوم الصيغة عبر التنظيرات السردية رصد مختلف،

وتنقسم حسب منجزات "يقطين" لثلاثة صيغ رئيسية كبرى تنقسم فيما بعد لسبعة صيغ سردية[11]، الذي انطلق منه هنا في متابعة تبدلات الصيغة السردية، وذلك لأني أرى في هذا التقسيم النوعي تناوب قادر على تغطية كل أنماط التعبير المختلفة التي تقوم بها الشخصيات، كما أنه لا يتم عبر هذا التقسيم إحداث خلط بين هذا المستوى، ومستويات الرؤية الأخرى، أو الصوت التي عزلها "يقطين"[12] فيما يعرف بالتبئير.

صيغ الخطاب الرئيسية:

صيغة الخطاب المعروض، صيغة الخطاب المسرود، صيغة الخطاب المنقول.

ويقسم "يقطين" هذه الصيغ الرئيسية للخطاب إلى ما يلي:

(أ) **صيغة الخطاب المعروض**: هي تلك الصيغة التي تمثل فيها الشخصيات أدوارها عبر الحوار وتنقسم لثلاثة أنواع:

1- الخطاب المعروض المباشر: وهو الذي يتم فيه الحوار المتكامل بين الشخصيات دون تدخل السارد أو الراوي المنظم للحوار، وهو ما يحدث في الحوارات المسرحية عادة، ونجد في رواية "الأمل" لـ "أندريه مالرو" مثل هذه الحوارات التي لا يوجد أي تدخل من الراوي فيها.

2- الخطاب المعروض غير المباشر: وهو يمثل صيغة الحوارات الحادثة بين الشخصيات ولكن مع وجود الراوي المنظم لعملية الحوار بين الشخصيات، فنجده يتدخل وينظم الحوار بدرجات مختلفة ومتباينة وسنلحظ مثل هذا النوع من الصيغ السردية في "واو الصغرى" لـ"الكوني"، وكذلك في بعض مقاطع رواية "التابوت".

3- صيغة الخطاب المعروض الذاتي: وهي تلك الصيغة التي تعبر فيها الشخصيات عبر كلامها لذاتها مع اشتراط أن يكون زمن الكلام – النحوي-، الزمن المضارع وهو ما كان يعرف سابقاً (بالمونولوج الداخلي)، وتختلف عن صيغة المسرود الذاتي التي ستأتي لاحقاً من حيث الزمن، حيث الزمن المستخدم هناك هو الماضي (مع أن الصيغتين يمثلان ما كان يعرف سابقاً بالمونولوج الداخلي) سنجد مثل هذه المقاطع في ثلاثية الفقيه وكذلك في "التابوت" للغزال.

(ب) **صيغة الخطاب المنقول**: وهي الصيغة التي يتم فيها نقل كلام أو حوارات شخصيات أخرى وتنقسم لنوعين:

1- منقول مباشر: وفيه يتم نقل الكلام، أو الحوار مباشرة دون أي تغيير من الناقل.

2- منقول غير مباشر: وفيه يتم نقل الكلام، أو الحوار مع تغيير أو تنظيم من قبل الناقل.

(ج) **صيغة الخطاب المسرود**: وتنقسم لنوعين:

1- صيغة الخطاب المسرود، وفيها يقوم الراوي بسرد أو وصف أشياء ضمن نسيج النص، ولا نهتم في هذه الصيغة بالزمن، وإنما بالراوي القائم بعملية السرد، وهي الصيغة الأكثر شعبية واستخداماً.

2- صيغة الخطاب المسرود الذاتي: وهي الصيغة التي تتكلم فيها الشخصية لذاتها ويكون زمن الجمل (النحوي) الماضي، وهي تشبه لحد كبير صيغة المعروض الذاتي، ولكن تختلف عنها في كونها تؤسس عندما تحدِّثُ الشخصية ذاتها بالزمن الماضي.

ونقوم وعبر متابعة تبدلات الصيغة السردية، ومتابعة الصيغة الرئيسية للخطاب السردي بالبحث عن البعد الوظيفي لتلك الصيغ المستخدمة، ولعملية تبديلها وعن المميزات النوعية للسرد في كل صيغة من تلك الصيغ السردية.

(3) الرؤيــة:

قسم سعيد يقطين الرؤية أو التبئير من خلال الإجابة عن سؤالين:من يرى؟ ومن يتكلم؟، حيث قسم التبئير لداخلي وخارجي (من يرى)، وجواني وبراني على مستوى (من يتكلم) الصوت حيث يعتبر التبئير داخلياً عندما يخرج من داخلية أحد الشخصيات وخارجياً عندما يخرج بدون أن يعبر عن رؤية المبئر.

ويكون التبئير جوانياً إذا كان المبئر أحد الشخصيات التي تتناولها تلك المرحلة من الخطاب (البؤرة) بينما يكون التبئير برانياً إذا كان المبئر خارج الخطاب الذي يتم إنجازه.

ولكي نكون أكثر دقة فإن المقصود بالمبئر: هو نفس الراوي الذي ينجز الخطاب منظوراً

له عند الحديث عن التبئير أو الرؤية، وهو تلك الذات التي تستعمل فعل الرؤية و تمرر الخطاب ليعبر عنها أو عن رؤية غيرها، وهو كما نرى يعتبر وجهاً آخراً للراوي؛ بينما المبأر هي تلك المادة الحكائية أو الشخصيات والأحداث التي يتم تبئيرها.

هنا ضمن محور التبئير يتم الحديث عن المبئر والمبأر وعن الرؤية وعن البؤر المتتالية. ويرى سعيد يقطين أن المتكلم سواء كان راوياً أو شخصية فإنه يحدد كصوت سردي (من يتكلم) وكموقع من خلاله يتم الكلام أو الرؤية أو هما معاً كما مارس ذلك جينيت، لذلك فهو يستعمل (الرؤية السردية) كمقولة مركزية من خلال وضع الراوي وموقعه في إرسال القصة وذلك بربطه بالضمير السردي والمستوى السردي [13].

ففي التبئير الداخلي ننطلق من خلال وعي شخصية محددة هي شخصية البطل/ السارد، وهذه العملية تنتج لنا راوياً مشاركاً في الحكاية، ويقوم بالحكي، والمستوى السردي هنا ينتمي إلى السرد الذاتي وينتمي الراوي إلى (المتماثل حكائياً) بتعبير (جينيت) أو (جواني الحكي) بتعبير (لينتفلت) أي الراوي القابع داخل السرد، الذي يبدي كفاءة عالية في الوصول إلى كل شيء، فتتم المطابقة بين ذات الروائي وذات الراوي وهو ما سماه (واين بوث): الأنا الثانية للكاتب أو الكاتب الضمني [14]. ويستعمل مفهوم التبئير الذي يعني حصر المجال من خلال اشتغال (الصوت السردي) كراوٍ ومبئر في آن أي كذات للتبئير من خلال هذه العلاقة التي يقيمها المبئر مع المبأر يمكن تحديد المنظور السردي مكان التبئير وعمق المنظور الذي يحيله إلى نوعية (الصوت) وهكذا يخلص إلى:

1- الناظم الخارجي: يكون المبئر برانياً ويقدم المبأر من الخارج.
2- الناظم الداخلي: يكون المبئر برانياً ويقدم المبأر من الداخل.
3- الفاعل الداخلي: يكون المبئر جوانياً ويقدم المبأر من الذات.

إننا هنا ونحن ندخل للرواية التي ننتوي الاشتغال عليها في مجال الرؤية وهي التابوت للغزال نعي أن هاجس البحث الجمالي لن تمكنه الرؤى السابقة من أن يكون فاعلاً، بسبب عدم تحديدها للفضاء الشخصي للشخصية التي تُطرح رؤيتها والانتباه أثناء الإجابة عن سؤال من يرى إلى موضع الرائي – خارجي أو داخلي– أكثر من الاهتمام بشخصيته، وحيث

إن ما ننشده يختلف عن الهاجس البنيوي الذي يشد أغلب الباحثين في السرديات، فإننا سنتفاعل مع الرؤية من خلال ما سأجازف بتسميته "الفضاء الشخصي للشخصية" وسيكون بحثنا المستمر عن تلك الشخصية التي من خلالها تتم منها رؤية الراوي وعن نوع الرؤية هل هي مباشرة، أو غير مباشرة، أو منعكسة؟، ذلك سيمكننا كما سنرى مع الروايات مادة البحث من التعامل بطريقة أكثر فاعلية مع إنجازات الروائيين في هذا المجال.

ثالثاً: مستوى الحكاية وتموضعه ضمن نظرية السرد:

تأسست السرديات وكانت هناك دائماً إشكالية مهمة وهي: عدم وجود سرديات، أو علوم سرد خاصة بمستوى الحكاية، و أكتفت السرديات المذكورة سابقاً بالاهتمام بالخطاب الروائي في صورته المنجزة نهائياً ومتابعة طبيعة تمفصلاته الزمنية والصيغية، وكذلك طبيعة الرؤية التي تمت داخله، ثم عندما تطورت من خلال انفتاحها وتحولها من الخطابي للنصي عبر منجزات "جوليا كريستيفا" و"تودروف" ثم الكتابات الأخيرة لـ"جينيت"[15]، لم يكن هناك اهتمام بمستوى الحكاية الأولى التي يتشكل بموجبها الخطاب وينتج الكاتب نصه، اعتبر سرديات "جينيت" - الشخصية - خارجة عن نطاق علوم السرد[16]، كما لم نجد – عربياً– اشتغالاً سردياً على الشخصية من "سعيد يقطين"، إلا عندما تحول باحثاً عن بنية المعنى في السيرة الشعبية العربية[17]، التي بلا شك لا تنتمي من حيث المنهجية ولا من حيث المستوى للسرديات، وإنما تنتمي غالباً للاشتغال السيميائي من خلال تجريده لأنواع الفواعل ثم لأنواع العوامل، وكذلك بنية الحدث داخل السيرة الشعبية العربية، ونحن نحاول أن ننطلق في بحثنا لمحاولة جعل السرديات تتبنى هذه المقولات الأربعة المهمة– التي كانت غالبا تندرج تحت اشتغال دراسات النقد الاجتماعي، وكذلك ضمن دراسة السيميائية - بحثاً عن بنية المعنى من جهة وعن آليات تشكله - وسنحاول أن نشتغل داخل الخطاب بحثاً عن تلك الترسيمة الداخلية العميقة التي تأسست داخل الخطاب، والمكونة من: حدث، شخصية، زمان، مكان - من خلال النسق الكتابي ومن خلال حركة السرد التي اختارها الكاتب وأسس من خلالها عمله السردي، وسيكون عملنا غالباً منقسما لقسمين مهمين:

1- البحث الذائب والمستمر عن المفاصل المهمة داخل النص السردي التي تشكل علامة دالة على نسق وطبيعة الترابطات والعلائق المتحققة داخل النص السردي مع كل مكون من تلك المكونات الأربعة السابقة الذكر وتلك المفاصل قد تكون أحداثاً محددة، أو رؤى حول قضايا خلافية، أو نوع من أنواع الحدث يتكرر بإيقاع محدد، أو طريقة منتظمة، أو غير ذلك من العلامات الدالة على النسق التركيبي لمكونات الحكاية الأولى للنص السردي.

2- متابعة المفاصل سابقة الذكر في تتابعها، والبحث عن البنية الداخلية لكل من مكونات الحكاية سابقة الذكر. ثم من خلال ذلك متابعة كل ما يأتي:

أ - بنية الحدث المتحقق وطبيعة تكوينه.

ب- نسق العلائق بين الشخصيات وطبيعة تكوينها، ومدى حدود انفصالها واتصالها في تضادها وتعاضدها.

ج- علاقة الفضاء المكاني والزماني بالحدث والشخصيات، ودورهما في تأسيس بنية للحدث والشخصيات بل والبنية العميقة لتتالي ظهورهما على مسرح الخطاب السردي.

وسنلاحظ أن تركيزنا كان أكثر في رواية "نزيف الحجر" عن الحدث وذلك لطبيعتها الخاصة، حيث ينتظم الحدث ضمن تكوين بنيوي خاص، وعبر الحدث بحثنا عن الشخصيات وعن الزمان والمكان، كما اهتممنا في ثلاثية "الفقيه" بالشخصية وتبدلات المكان وعلاقة ذلك بالأحداث الكبرى في الثلاثية، ثم في رواية "التابوت" التي رأينا فيها مدخلاً حقيقيا لرواية الشخصيات المتعددة.

التعدد الذي كان على مستوى الصيغة السردية، وعلى مستوى الرؤى، وعلى مستوى التصرفات، وعلى مستوى الأعمال، وعلى مستوى الجذور التاريخية التي نشأ فيها كلاً منها. كما تميزت هذه الروايات بمميزات فنية خطابية أخرى ليس محلها هنا، فالثلاثية تتميز بعملية الربط بين الشخصيات، ومكونات الفضاء المكاني الطبيعية وكذلك رواية "التابوت" التي تتميز بالاشتغال على الحواس، و"نزيف الحجر" تتميز ببناءها الزمني المميز.

هوامش الفصل الثاني:

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط.2، 1993م، ص52،51،50.

(2) سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1997م، ص32.

(3) المرجع نفسه، ص25.

(4) جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت.معتصم، الأزدي، حلي، المشروع القومي للترجمة، ط.2، 2000م، ص58.

(5) جينيت، خطاب الحكاية، ص60.

(6) عبد الله الغزال، التابوت، دائرة العلام والثقافة بحكومة الشارقة، ط.1،2004م.

(7) جينيت، خطاب الحكاية،ص60.

(8) المرجع نفسه، ص62.

(9) المرجع نفسه، ص88.

(10) المرجع نفسه، ص100.

(11) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الفصل الثاني.

(12) المرجع نفسه، الفصل الثالث.

(13) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص308.

(14) نضال الصالح، المغامرة الثانية (دراسات في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص65.

(15) انظر كتابه أطراس (الأدب من الدرجة الثانية) حيث اشتغل على خمسة أنواع من التفاعل النصي.
Gérard Genette, Palimpsestes/la littérature au second degré/ 1ère publication. Ed. Du Seuil 1982

(16) جيرار جينيت، خطاب الحكاية الجديد، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط.1.

(17) سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1997م، ص38.

القسم الثاني

جماليات الخطاب في الرواية الليبية

ينقسم هذا الجزء إلى الفصول التالية :

- الفصل الثالث : دراسة للزمن في (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني.
- الفصل الرابع : دراسة جماليات توظيف الصيغة السردية في جزء الثلاثية الأول.
- الفصل الخامس: جماليات الصيغة السردية والرؤية في رواية التابوت للغزال.



الفصل الثالث

3

دراسة للزمن في "نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني[1]

حكاية رواية نزيف الحجر:

تمثل رواية نزيف الحجر ما يمكن أن نسميه بالسيرة ذات الطابع الديني، حيث تنتهي أحداث الرواية المركزية بقيمة الجزاء، الذي يكون في صورة لعنة تطال كل من حارب الودان، كما ترسم في الوقت نفسه قصة قابيل الشمالي، في مقابل "أسوف" و تتكون الرواية من مجموعة من الحكايات التي يفصل بينها زمن طويل جداً، ومن الممكن أن نسمي هذه الحكايات بالسير، باعتبارها تحكي غالبا سيرة صراع بين فواعل. هذه السير عددها سبع سير، تبدأ بقصة الصراع بين الفضاءات المكانية قبل ظهور الإنسان، حيث تقدم على لسان والد "اسوف" بينما السيرة السابعة تمثل الحدث المركزي، وتؤطر الخطاب الكلي للرواية، وتتأسس من خلال لقاء أسوف الجنوبي الأسمر عاشق كائن الودان الأسطوري والمتآخي معه، وبين قابيل الشمالي الأبيض القاتل للغزلان وللودان العاشق للدم، والقادم من الشمال ليصطاد أخر ودان في الحمادة، وقبل هذه السيرة نجد سيرة ثانية تقدم كمناص وتحكي عن قصة قابيل وهابيل، وكذلك سيرة ثانية صامتة يقدمها لنا اللوح الحجري الصامت عن تآخي الودان بالإنسان في الزمن القديم، بينما السيرة الرابعة هي سيرة معاناة والد أسوف بينما تحكي القصة الخامسة قصة اسوف وأمه بعد موت الأب وبحثه عن أبيه الذي قتله الودان بعد أن خان العهد وقرر أن يصطاده، ثم نجد قصة أسوف ومحاولته اصطياد الودان وسقوطه في الهاوية ثم خروجه بمساعدة الودان ، ثم موت أمه بعد أن غمرها السيل كما نجد قصة تحوله هو ذاته لودان عندما فر هاربا من جنود

الكابتن الإيطالي "برديللو". وترسم لنا السيرة السابعة قصة قابيل وكيف كانت اللعنة ترافقه منذ بداية حياته، حيث يموت كل من يقدم له عونا، وكيف حدث عهد بين الغزالة وبين خاله لانقاده بحيث تقدم الغزالة حياتها مقابل أن يتآخى قابيل وأبنتها، ثم يكبر قابيل قاتلا ويقوم بمعونة ظابط القاعدة لإبادة الغزلان في الشمال، ونتابع قصة الضابط جون باركر الأمريكي، الذي رافق قابيل في رحلات صيده وتحولات حياته السابقة كما نتابع شيوخ الطرق الصوفية وموقفهم من قضية قتل الودان، ونتابع قابيل وهو يبيد الغزلان في الشمال ويكون أخر من يقتله من الغزلان أخته في الدم التي سبق أن عاهد أهله على عدم قتلها، ويصاب قابيل بنوع من اللوثة في رأسه ويتحرك باحثا بجنون عن الودان، وعندما لا يجده ينطلق للجنوب باحثا عنه ، بحيث يقوم أخر المر بصلب أسوف على النصب الحجري ويكتب الدم بلغة التيفيناغ (لغة الطوارق) نبؤته للأجيال بحيث يتحقق العنوان نزيف الحجر.

قصته مع الودان تنتهي بقيمة الجزاء النهائي. السير تحكي كل واحدة منها قصة صراع، عالم الجنوب وعالم الشمال، تمتد هذه السير السبعة، من زمن قبل وجود الإنسان إلى الزمن الآني، وتتحرك في ذات الفضاءات المكانية، الصحراء الكبرى والجنوب والشمال الليبي، ولقد اختلفت تلك السير في طريقة ظهورها عبر الخطاب من سير وردت كمناص، مثل سيرة (قابيل الأول)، وسير أخرى تمثل الإطار الكلي للخطاب كالسيرة السابعة النهائية التي تؤطر كل الخطاب الروائي التي يرسم فيها لقاء أسوف الجنوبي بقابيل، وتحكي السيرة الأولى على لسان الأب لأسوف، قصة الصراع القديم بين "مساك صطفت" و"مساك ملت"، بينما السيرة الثانية تتحقق عبر المناص الخارجي وهي قصة قتل قابيل لأخوه هابيل (أبناء آدم) عليه السلام، والقصة بهذا الشكل، تمثل المرجع بالنسبة للقصة الرئيسية (السيرة السابعة)، ثم نجد قصة التآخي بين الودان والإنسان كما نتابع مغامرات والد أسوف في الزمن الماضي ومحاولته صيد الودان ونهايته مقتولاً، ثم نتابع قصة أسوف مع أمه وسقوطه في الهاوية عندما حاول قتل الودان، ثم موت أمه منجرفة في السيل، و قصة قابيل الشمالي، واللعنة التي تتابعه منذ صغره وقصته مع الغزالة عندما كان صغيراً، التي قتلها في نهاية الرواية ضمن سعيه المستمر لصيد الغزلان، كما نتابع قصة جون باركر الأمريكي الذي رافق قابيل في رحلات صيده وتحولات حياته السابقة كما نتابع شيوخ الطرق الصوفية وموقفهم من قضية قتل الودان. في أخر

الرواية ينطلق قابيل ورفيقه للجنوب حيث يجدون أسوف وهناك بعد أن فقدا الأمل في الحصول على لحم الودان، يقرر قابيل أن يقتل أسوف. ويقوم بصلبه أمام النصب ليعيد أسوف بحادثة الصلب الرمزي، للصحراء من خلال عودة "قابيل" في روح شمالي، يعيد لها وثنها المتكلم ووادنها المقدس وتحل البركة التي يرغبها الراوي وخلفه الروائي، كما أن هذه الرمال وحسب الرموز المبثوثة في النص تمتلك لوحها المحفوظ المختلف عن اللوح المحفوظ الذي يؤمن به الشمالي، ذلك اللوح وحسب ترميزات الراوي هو رمال الصحراء الصامتة التي أنطقها دم – القربان أسوف– وأنطقها بالوعد المندس منذ أزمنة لتلك الفئة من الناس.

الخطوات العملية لتحليل الحركة الزمنية داخل الرواية:

بغية الدخول وتحديد حركة الزمان وبلاغة الاشتغال الزمني في الرواية من المهم بدايةً إتباع الخطوات التالية التي نراها ضرورية للوصول إلى إدراك جيد لزمنية الخطاب الروائي:

1- تحديد زمن الحكاية وتقسيمه مبدئياً لعدة أقسام حسب الموجود في حكاية الرواية، ويتم ذلك من خلال قراءة العمل الروائي عدة مرات والبحث عن النقاط التاريخية التي تمثل مؤشرات دالة على زمن الحكاية، ثم عمل تصور أولي لمسيرة زمن الحكاية من خلال مفاصل زمنية محددة.

2- تحديد لحظة الصفر روائياً التي يبدأ منها الخطاب لتحديد نوع الاسترجاعات من خلالها.

3- متابعة الخطاب الروائي وعمل تفريغ لحركة الزمن داخل الخطاب الروائي داخل جدول نحدد فيه النقاط التالية:

أ – المؤشر الأول : رقم النقلة.

ب– المؤشر الثاني : الفصل أو القسم الذي ينتمي له.

ج– المؤشر الثالث : زمن الحكاية الذي انتقل إليه الخطاب عبر النقلة.

د– المؤشر الرابع : نوع النقلة الزمنية.

4- متابعة الخطاب الروائي عبر جدول آخر نستخرج من خلاله ما يلي:

أ – المدى الزمني الذي تتم في تلك النقلة الحركة داخله (في صورة زمن محدد، إن أمكن

ويتم ذلك عن طريق عمل دراسة لبداية النقلة الزمنية ونهايتها وتحديد مدى تلك النقلة في صورة دقائق أو ساعات أو أيام أو شهور أو سنوات أو غيره.

ب- السعة النصية التي استهلكتها هذه النقلة الزمنية في صورة سطور أو ورقات.

ج- الإيقاع في صورة تحديد لنوع الحركة النصيّة المستخدمة، وهي المشهد والوصف والحذف والتلخيص، وكذلك متابعة السرد هل هو متواتر أو عادي؟.

د- منطق النقلة الزمنية التي نراها أحد أهم نقاط الممارسة الفنية التي يمارسها الروائي عبر راويه، ومدى سلاسة الانتقال.

5- استخراج مستخلصات نهائية من ذلك عن منطق النقلات وعن السرعة والإيقاع وعن نوع الانتقالات الزمنية.

رواية « نزيف الحجر » لـ« إبراهيم الكوني » :

تحكي رواية "نزيف الحجر" لـ"إبراهيم الكوني" قصة "أسوف" ابن الصحراء الجنوبي الذي يعيش في "مساك صطفت"، وتطرح في درامية عالية قصة لقاءه مع "قابيل" الشمالي العاشق للحم الغزلان والودان تطرح من خلال ذلك ما يبدو تكراراً لحكاية قابيل وهابيل القديمة، كما تطرح حقيقة التآخي بين الإنسان والحيوان.

الرواية تستند إلى الماضي البعيد، وتحاول من خلال مناوشتها للقديم طرح رؤية للكون وللحياة من خلال الأسطورة الجنوبية الجديدة المتمثلة في شخصية "أسوف" وحكايته .

الزمن في «نزيف الحجر» :

نبدأ أولاً بتحديد أزمنة الحكاية حيث سنتابع عمليات الترتيب المختلفة ودورها في خلق المعنى:

زمن الحكاية:

تنقسم أزمنة الحكاية في رواية "نزيف الحجر" لسبعة أزمنة تفصل بينها مسافات طويلة جداً، وتبدو كل مرحلة من تلك المراحل الزمنية: كسيرة منفصلة عن باقي السير الأولى، وتحكي عن شخصية مختلفة، وتتجمع كل تلك السير، أو الأحداث في أنها كلها تحكي سيرة

صراع يقع بين طرفين – شمالي جنوبي- غالباً، وتنتهي كل تلك الأحداث، أو السير من حيث المكون البنيوي بمكون الجزاء الذي يأتي كنتاج طبيعي لعلاقات الظلم التي تحيق بذلك الكائن الرمزي (الودان) أو مثيله الأرضي (هابيل قديماً وأسوف حديثاً) كما تُعَبِّر وتحكي عن التآخي الحاصل بين الكاهن والودّان، وبالتالي بين "أسوف" والودّان.

زمن الحكاية الأول: نجده من خلال المقطع التالي:

"انتظر حتى هلّ القمر وحكى له كيف أن الودَّان هو روح الجبال. كانت الصحراء الجبلية في قديم الزمان في حرب أبدية مع الصحراء الرملية... جمّدت الجبال في (مساك صطفت) وأوقفت تقدم الرمل العنيد في حدود (مساك ملت). فتحايل الرمل ودخل في روح الغزلان وتحايلت الجبال من جهتها ودخلت في الودَّان. منذ ذلك اليوم أصبح الودان مسكوناً بروح الجبال"[2]. إن السيرة الأولى محكية من قبل الراوي ضمن حوار منقول، عن والد "أسوف" يتشكل من خلالها سيرة ماضوية مندسة ذات منظور شركي – انطلاقاً من تعدد الآلهة في تلك السيرة– التي تعتبر زمنياً الأولى ذلك أنها قبل وجود البشر "لأن الله أنزل على الأرض بلوى أكبر قاتلت الاثنين معاً"[3]. فالسيرة بهذا الشكل تحكي قصة حدثت قبل ظهور الإنسان على الأرض وتطرح جزء من مكون الصراع الذي يعتبر المكون المركزي في الرواية– بين الشمال الجنوب– وذلك على لسان والد "أسوف" الذي يحكيها له.

زمن الحكاية الثاني:

"وحدث إذ كانا في الحقل أن قابيل قام على هابيل أخيه وقتله، فقال الرب لقابيل: أين هابيل أخوك ؟. فقال: لا أعلم. هل أنا حارس لأخي؟ فقال: ماذا فعلت؟ صوت دم أخيك صارخ إليّ من الأرض. فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك. متى علمت الأرض لا تعود تعطيك قوتها؟ تائهاً وهارباً تكون في الأرض"[4].

إننا في السيرة الثانية نتلقى إعادة لقصة قابيل وهابيل من خلال منقول وضع كمناص في الصفحة الأولى للعمل.

المنقول مأخوذ من (العهد القديم)، إن هذه السيرة تمثل عملية القتل الأولى على الأرض،

ومن خلال الربط بين اسم "قابيل" القديم وبين "قابيل" الآن ، نجد أن هذه السيرة قد أوجدت لغرض توظيفها ضمن بنية الصراع الحاصل داخل الخطاب السردي، ذلك أن "قابيل" الجديد الذي يجدد سيرة "قابيل" الأول، شمالي المنبت والتربية، وستتحول حكايته لتحقق الصورة الكلية التي أرادها راوي الخطاب ومن خلفه الروائي.

زمن الحكاية الثالث:

السيرة الثالثة تحدث قبل عشرة آلاف سنة في زمن إنسان ما قبل التاريخ، سندرسها ونتلمسها من خلال مكونين: مناص أولي موجه لأفاق الخطاب وللنص وذلك المناص عبارة عن أية كريمة من سورة الأنعام – وقبل أن نبدأ نؤكد على وجود خطأ في نقل الآية القرآنية– التي تتحدث حسب ما أراد الروائي "إبراهيم الكوني" عن الأمم الأخرى المتماثلة معنا، المكون الثاني لسيرة التآخي بين الإنسان والحيوان أو ربما بين الجني والحيوان صورة الكاهن "متخندوش" والودان، التي صورت أمامنا في صورة نحتية، يطرح عبر صمتها وانتصابها حقيقة أرادها الراوي، إن هذه الصورة ستتجلى نهائياً في السيرة الأخيرة عندما يقوم "قابيل" بقتل "أسوف" ويكتب بلغة (التيفيناغ) لغة الطوارق ما أراد ذلك النصب الوثني لـ"متخندوش" الكاهن أن يقوله، أن تلك الصخرة وذلك النصب قد شُخِصَا لتوضيح العلاقة التي أوجدها الخطاب بين الإنسان القديم الطارقي صاحب لغة (التيفيناغ) والوثني وبين الودان: "الصخرة العظيمة تحد سلسلة الكهوف وتقف في النهاية كحجر الزاوية، لتواجه الشمس القاسية عبر آلاف السنين، وقد زينت بأبدع رسوم إنسان ما قبل التاريخ، على طول الصخرة الهائلة ينهض الكاهن العملاق، يخفي وجهه بذلك القناع الغامض، ويلامس بيده اليمنى الودان الذي يقف بجواره مهيباً، عنيداً، يرفع رأسه، مثله مثل الكاهن، نحو الأفق البعيد، حيث تشرق الشمس وتسكب أشعتها في وجهيهما كل يوم. عبر آلاف السنين، حافظ الكاهن العظيم والودان المقدس على ملامحهما المحفورة، ملامحهما الواضحة، العميقة، الجليلة، الناطقة، في صلب الصخرة الصماء"[5]. إننا نتابع من خلال الراوي، العلاقة الأخوية الحميمة بين الكاهن والودان، ذلك الودان الذي طرح من خلال السيرة الأولى كروح للجبال، و هذا الاتجاه من الكائن الإنسي أو الكاهن للودان يبدو هروباً طبيعيا من الأخ الإنسي، الأخ القاتل.

زمن الحكاية الرابع:

زمن الحكاية الرابع هو الزمن الذي تحدث فيه سيرة والد "أسوف"، وهو في الوقت نفسه زمن تشكل شخصية "أسوف" وانبناءه الداخلي ويمتد هذا الزمن لعقدين من الزمن تقريباً أي منذ منتصف العقد الأول من القرن الماضي (1905م) وحتى بداية العشرينات تقريباً، وهي من حيث المساحة النصية تشكل مسافة جيدة من المساحة النصية، على العكس من السير الرمزية سابقة الذكر التي جاءت كومضات سريعة ربما لاتصل إلى الصفحة أو الصفحتين من حيث سعتها.

يمثل الحدث الرئيسي في هذا الزمن خيانة والد "أسوف" للنذر الذي نذره للودّان في بداية حياته، ذلك الودان الذي أنقذه وهو معلق في الهاوية(6). نقض النذر وأكل لحم الودان هو وزوجته، ثم بعد فترة، مات ودان أخرٌ وهو يطارده منتحراً(7)، الوالد استمر معذَّباً وشاعراً بالألم، حتى ذهابه في يوم ما لمطاردة الودان و محاولته قتل الودان، فقتله الودان وسقط في الهاوية ولأنه نادم عن قتله فإنه بعد الموت تَوَحَّد بالودّان(8)، الأم كذلك داهمها السيل وماتت، السيل الذي استخدم في روايات "الكوني" كفاعل تطهير للأجساد والأشخاص من الخطايا.

الزمن: منذ بداية القرن الماضي (1900) تقريباً إلى حدود ما بين (1920-1925)، إن والد "أسوف" سيظهر له في اللحظات الحرجة في وجه الودان وذلك عندما يسقط في الهاوية، أي إننا هنا أمام الوالد وقد تحول لمقدس – حسب النص– وذلك لتوبته عن قتل الودان.

قسمنا هذا الزمن لثلاثة أقسام:

أ – زمن طفولة "أسوف"، وتلقيه للتعاليم من والده، وهو نفس زمن العهد بين والد "أسوف" والودّان.

ب– هي المرحلة التي يتحول فيه "أسوف" صبياً حيث يبدأ في اكتشاف المغارات في المناطق المجاورة لسكنه، و مرحلة حركة أسوف بين الرسومات القديمة، وهو زمن التساؤل المستمر من "أسوف" عن مفهوم صيد الودان.

ج– إنه زمن "اسوف" شاباً وهو ينتهي بموت والده بفعل الودان.

زمن الحكاية الخامس:

هذا هو الزمن الذي تحدث فيه السيرة الخامسة، التي تمثل سيرة "أسوف"، وما تعلمه هو شخصياً من تعاليم عبر تجربة السقوط في الهاوية (الرمزية) وإنقاذ الودّان له، حدثت زمنياً بعد وفاة أبيه، و يتضمن هذا الزمن زمن سقوط "أسوف" في هاوية الودان، ثم خروجه كما يتضمن موت أمه وتحوله هو إلى ودّان.

حصلت أحداث هذه السيرة نتاجاً لقيام "أسوف" بمحاولة صيد الودّان الذي جره للسقوط في الهاوية، ثم عند محاولته الخروج من تلك الهاوية بواسطة الصبر - الذي هو كلمة السر للخروج من هاوية الرمز أو هاوية الذات- يتحقق له رؤية الوالد في وجه الودّان، ثم يحدث له بعد الخروج التحول، إن السقوط في الهاوية هو رمز لتطهير "أسوف" من إثم محاولة قتل الودّان رمز الجبال ورمز تلك المنطقة.

إن "أسوف" ذاته سيتوحد مع الودان عند الهرب من الإيطاليين متحولاً من بشري إلى ودّان، ومحققاً من خلال ذلك تكرر ذلك الترابط بين الكاهن "متخندوش" وبين الودّان من جديد[9].

قسّمنا هذا الزمن لثلاثة مراحل أيضاً كما يلي:

أ - "أسوف" مع أمه بعد وفاة أبيه وصورته مسالماً وخجولاً كما ظهر في فصل البنية، إنها المرحلة التي تلت موت الأب وقبل صيده للودّان (يبدو هذا الزمن أقرب ما يكون لنهاية العشرينات).

ب- إنه زمن محاولة "أسوف" صيد الودان وسقوطه في الهاوية الرمزية والواقعية، وهو زمن خروجه منها. ينتهي هذا الزمن بموت الأم.

ج- إنه الزمن الذي يلي موت أم "أسوف" وموت كل قطيعه ورحيله للشمال وحدث تحوله إلى ودان هارباً من رجال الكابتن "برديللو".

زمن الحكاية السادس:

إنه الزمن الذي ولد فيه "قابيل" ويبدو أقرب ما يكون لمنتصف ثلاثينات القرن الماضي، وتبدأ السيرة بمولد "قابيل": "قصته مع اللحم بدأت منذ الرضاعة. مات الأب مطعوناً بالسكين عندما حبلت به أمه، وماتت الأم متأثرة بلدغة أفعى بعد ولادته بأسبوع"[10].

إن "قابيل" سيستمر في التجلي أمامنا من خلال الراوي في الفصل الخاص به وعبر تقنية التلخيص الزمني، ويحكي لنا عن وفاة خالته وزوجها، بعد أن قاموا بإرضاعه دم الغزالة، وتحولت بذلك الغزالة – في تحول خرافي افتراضي– لأخت له نتيجة لعهد قُطع بين الغزالة وخالته وزوجها، القافلة التي أخذته والرجل الذي تبنّاه يدعى آدم، عندما ذهب في أحد رحلاته بعد تبنيه له إلى "كانو"، وعرض أمره على المشعوذين، قال له المشعوذ نبوءة خاصة "من فطم على دم الغزال في الصغر لن يستقيم حتى يشبع من لحم آدم في الكبر" – ونلحظ أننا أمام ما يبدو كاستباق زمني وهو ذات المكون المسمى (دعوى نصية) في السيرة الشعبية[11].

"دهش آدم وصاح بالساحر الزنجي:

– يشبع من لحمي أنا ؟

قال الساحر دون أن يبدو عليه الضيق:

– قلت من لحم آدم ولم أقل من لحمك أنت!

خرج من كوخ الساحر غاضباً. وقصد بعد يومين أشهر العرَّافين. سرد عليه قصة اللقيط من البداية حتى حادثة اللحم النيئ، فأذهله الجواب. قال بصوت واضح:

– يا قابيل يا ابن آدم، لن تشبع من لحم ولن تروى من دم، حتى تأكل من لحم آدم، وتشرب من دم آدم.

أما آدم فتوغل في رحلة تجارية إلى الأدغال.

فمزقته قبائل "يم يم" بالحراب، وقطعته، وأكلت لحمه نيئاً. قبائل "يم يم" مشهورة بحبها للحم الأبيض"[12].

إننا ومن خلال المستقطع السابق نجد أنفسنا في الدعوى النصية لهذه السيرة التي تكررت على لسان ساحر ثم على لسان عراف.

حيث تلقى من خلال عالم بالغيب، وتأتي تفسيراً لحلم أو حدث غريب، وتتعلق بالمستقبل.

"قابيل" سينمو ويترعرع صياداً للغزلان، يبطش بها أينما وجدت، ويساهم بمعونة المستعمر "جون باركر" ضابط القاعدة، في القضاء على آخر غزالة أمامه ونجده في آخر هذه السيرة، أو

المرحلة السادسة يذهب وصديقه مسعود مع الأمريكي "جون باركر" والسائق، ويقتل الغزالة التي تم عهد الأخوَّة بينه وبينها مع خالته التي أصبحت أخته بالدم. يقتلها ويأكل من لحمها وبذلك يحل الجزاء وهو اللعن، أننا بهذا الشكل نرى السيرة السابعة كجزاء محتوم لـ "قابيل" على شناعة فعلته التي يرويها الراوي: "في تلك الليلة، لم يقتل قابيل ابن آدم أخته فقط، ولكنه أكل من لحمها أيضاً" (13).

إن "قابيل" وهو يدور مدمناً فاقداً للحم الغزلان، سيذهب تجاه الجنوب ليحدث الصدام وتبدأ السيرة السابعة.

قسمنا هذا الزمن لأربعة أقسام:

أ - زمن مولد "قابيل" والعهد القديم الذي تمّ بين خالته وبين الغزالة وزمن الأحداث التي صاحبت مولده. أنه تقريباً في ثلاثينات القرن الماضي.

ب- زمن حضور موظفي الآثار ومعهم الخبير الإيطالي لـ "أسوف" في الجنوب، إنها مرحلة تسبق السيرة السابعة بعدة سنوات تقريباً، وهو زمن نمو وترعرع "قابيل" صياداً للغزلان وهو الزمن نفسه الذي يحكي فيه "جون باركر" سيرته القديمة في بلاده، إنها المرحلة التي تسبق التحول الكبير في طريقة صيد "قابيل" من خلال حصوله على بندقية الخرطوش.

ج- إنه زمن حضور السياح وعاشقي الآثار لـ "أسوف"، وهو الزمن نفسه الذي يقوم فيه "قابيل" بالتوسع في صيد الودّان من خلال البندقية التي أهداها له "جون باركر"، يستمر هذا الزمن حتى القسم الأخير في هذه السيرة وهو الذي يبدأ بقتل "قابيل" لأخته الغزالة.

د- يبدأ بقتل "قابيل" لأخته الغزالة ويستمر حتى لحظة لقاءه بـ"أسوف".

زمن الحكاية السابع:

الزمن السابع أو الأخير هو زمن الحكاية المركزية وهي قصة لقاء "أسوف" بـ "قابيل"، "قابيل" الذي جاء إلى الجنوب تتبعه اللعنة حسب الرواية - بسبب قتله لأخته الغزالة واكله من لحمها - ثم يقتل "أسوف"، القصة تحدث في ستينات القرن الماضي زمن وجود المحتل الأمريكي في القاعدة، ويستمر هذا الزمن لعدة أيام فقط.

ملخص عن زمن الحكاية في الرواية:

كما رأينا مما سبق نحن أمام مجموعتين من أزمنة الحكاية، النوع الأول: يشتمل على ثلاثة أزمنة حكاية بعيدة جداً (الأول والثاني والثالث)، التي جاءت كما نرى لتطرح البعد الخفي للرواية ولتوجه الخطاب غالباً انطلاقاً من ماضويتها وتجدرها في الوجود وجاءت كلها في صورة مناص خارجي أو ومضة سريعة، وجاءت لتحقق أمامنا نوعين من التعاليم: (التعاليم الدينية الإسلامية مختلطة بالوثنية) من خلال والد "أسوف" داخل الخطاب، أو من خلال المناصات التي تحيلنا لرغبة الروائي ذاته، الذي جاء بقصة "قابيل" و"هابيل" التي تمثل كما سنرى أحد ثلاثة جذور مركزية ضمن بنية الحدث في الرواية، التي تنقسم لما يلي:

1- قتل "قابيل" للغزالة أخته وكذلك لـ"أسوف" الذي يمثل تكراراً لفعل قتل "قابيل" القديم لـ"هابيل" أخيه.

2- اختيار "أسوف" لـ"الودّان" وتحوله ل"ودّان" ثم لنهاية ذلك التحول وهو يكرر بذلك تلك السيرة الصامتة التي كتبتها الصحراء من خلال صورة الكاهن و"الودان" عند صخرة "متخندوش".

3- صلب "قابيل" لـ"أسوف" على النصب الحجري، "أسوف" الذي طرح عبر الخطاب – ومن خلال الحوار الحاصل بين الشيخ القادري و"جون باركر"– مفاهيماً تشابه مفاهيم النصاري عن المسيح في ثالوثهم. أي نحن أمام صلب جديد لأسطورة الصحراء "أسوف".

النوع الثاني: من أزمنة الحكاية هي أزمنة قريبة نسبياً منذ بداية هذا القرن وحتى الستينات منه هي كما سبق أن أسلفنا تطرح حالة تكرار لحادثة قتل "قابيل" و"هابيل"، وكذلك تكرار لحالة التوحد بين الإنسي و الودّان كما توحد معه الجني سابقاً أو الكاهن(14).

زمن الخطاب وحركة الزمن في الرواية:

قام الروائي في "نزيف الحجر" بجعل زمن السيرة السابعة هو الزمن الإطار لكل الأحداث بدأ النص من خلال المناص الذي حددناه كزمن ثان الذي جاء ليعلن على أن الحدث المركزي في الرواية هو قتل الأخ لأخيه، ثم بدأ الخطاب من خلال زمن الحكاية السابع وهو

الزمن الإطاري الذي يؤطر الخطاب السردي، وأخذ الراوي يفتت الحدث المركزي الرئيسي وهو: (لقاء "قابيل" بـ"أسوف") وهو يعود من خلال الاسترجاع الخارجي للماضي القريب.

الحدث الأول في الرواية الذي ننطلق منه في تحديد لحظة الصفر زمنياً هي تلك اللحظة التي كان فيها "أسوف" يتوجه بصلاته للقبلة وتحول مخطئاً نحو الصنم وشعر بمباركة الوثن له، إذن نحن في عملية تحول لـ"أسوف" إلى الوثنية، في الوقت ذاته لقاءه و الودّان المتوحد بالجني ومعها لقاء "قابيل" القادم من الشمال (سمع هدير المحرك البعيد، فقرر أن يسرع ....)[15]. إن اختيار هذه اللحظة كبداية للخطاب السردي للرواية، يدل على أهمية هذا الحدث، الأمر الذي سيجعله مدخل ومبتدأ الرواية، ولقد قمنا بعمل جدولين قمنا من خلالهما بتطبيق النصائح المبدئية السابقة التي تمثل كيفية الانتقال من نظرية الخطاب كنظرية لعملية التقطيع واستخراج النتائج.

الجدول الأول :لبيانات الترتيب الزمني لزمن الخطاب:

الرقم	الصفحة	رقم فصل	رمز حكاية	نوع النقلة الزمنية	ملاحظات
1	**5**		**2**	**خارج الخطاب**	**مناص أول**
2	8-7	1	7	لحظة الصفر روائياً	البداية من خلال هذه السيرة الإطارية وهـي الأخيرة.
3	8		3	استرجاع خارجي	سيرة صامتة.
4	9-8		6 ج	استرجاع خارجي	عن سياح الآثار.
5	12-9		4 ب	استرجاع خارجي	"أسـوف" والرسومات ترميز لعلاقـة الجـن والإنس.
6	13-13	2	7	عودة للحظة الصفر	عودة للسيرة الإطارية.

الرقم	الصفحة	رقم فصل	زمن حكاية	نوع النقلة الزمنية	ملاحظات
7	15–13		6 ب	استرجاع خارجي	"أسوف" وعمال الآثار (تعظيم النصب من خلال السواح).
8	**17**	**3**	**7**	**عودة للزمن الإطاري**	**لقاء أول بين "أسوف" و"قابيل" (إحساس "أسوف" بالقلب).**
9	23	4	4 أ	استرجاع خارجي	تعاليم "أسوف" في طفولته (القلب).
10	26		1	استرجاع خارجي	سيرة محكية عبر تعاليم الوالد (السيرة الأولى).
11	27–27		4 أ	استرجاع خارجي	عودة للأب ومفهومه عن الناس.
12	31	5	4 ب	استرجاع خارجي	تلخيص كمدخل لموت الأب.
13	34–31		4 ج	استرجاع خارجي	موت الوالد وبداية زمن جديد.
14	39–37	6	5 أ	استرجاع خارجي	مسالمة "أسوف" / البنية.
15	**43–41**	**7**	**7**	**عودة للزمن الإطاري**	**لقاء "أسوف" و"قابيل" / شبح الهملايا.**
16	45	8	5 ب	استرجاع خارجي	بدايات فكرة الصيد.
17	49–45		4 أ	استرجاع خارجي	تعاليم الأب عن الودان / خيانة العهد مع الودان.
18	53	9	4 ج	استرجاع خارجي	تذكير بشيء (سطر).
19	63–53		5ب	استرجاع خارجي	صيد الودان السقوط في الهاوية (استفزاز المروي لهم عبر التماهي مع البعد الأعمق للشخصية "أسوف") وطرح (مناص) صوفي كخلفية لهذا الحدث بحيث يبدو الحادث رمزياً محيلاً لواقع آخر.

الرقم	الصفحة	رقم فصل	زمن حكاية	نوع النقلة الزمنية	ملاحظات
20	70-65	10	5ب	استرجاع خارجي	كلمة السر، أو حركة الخطاب على مستويين، مستوى ظاهر قريب ومستوى رمزي خفي.
21	72-71	11	5ب	استرجاع خارجي	العظاية أو حالة بين الموت والحياة.
22	75-75	12	5ج	استرجاع خارجي	النص الخفي يرمز لتحوله إلى (ودان مقدس).
23	77-77	13	5ج	استرجاع خارجي	بداية زمن جديد.
24	78-77		5ب	استرجاع خارجي	موت الأم أو حالة تطهير بواسطة السيل ونهاية زمن.
25	81-79	14	5ج	استرجاع خارجي	موت القطيع وخروجه من "مساك صطفت".
26	84-83	15	5 ج	استرجاع خارجي	اعتقال "أسوف" وظهور كرامته واحتفال شيوخ الطرق به.
27	85	16	7	عودة للسيرة الإطارية	العودة للسيرة الإطارية، "قابيل" يصر على أخذ "أسوف" معه للبحث عن الودان.
28	86-85		6 ب	استرجاع خارجي	مقارنة بين نصراني (الآثار) و"رديللو"، أثناء تواجده في السيارة معهم.
29	**89-87**		**7**	**عودة للسيرة الإطارية**	**"أسوف" صحبة "قابيل".**
30	93-91	17	6 أ	استرجاع خارجي	قصة "قابيل" (اللقيط) واللعنة التي تصاحبه.
31	96-95	18	6 ب	استرجاع خارجي	شباب "قابيل".
32	98-96		6 ج	استرجاع خارجي	استخدام الآلة (اللاندروفر) في صيد الودّان.

الرقم	الصفحة	رقم فصل	زمن حكاية	نوع النقلة الزمنية	ملاحظات
33	101-99	19	6 ج	استرجاع خارجي	"قابيل" و"جون باركر"، واستخدام بندقية الخرطوش.
34	**105**	**20**	**7**	**عودة للزمن الإطاري**	**"أسوف" و"قابيل" بداية التوتر.**
35	110-109	21	6 د	استرجاع خارجي	الغزالة تحكي لابنتها عن العهد القديم وعن أخوّتها للإنسان.
36	113-110		6 أ	استرجاع خارجي	قصة الغزالة والعهد.
37	115	22	6 ب	استرجاع خارجي	قصة "جون باركر" (تأسيس لقضية صلب "أسوف" بما يشابه قضية صلب المسيح).
38	119-117		6 ب	استرجاع خارجي	"جون باركر" وشيوخ الصوفية
39	121-119		6 ج	استرجاع خارجي	"جون باركر" و"أسوف".
40	123	23	6 د	استرجاع خارجي	قتل الأخت الغزالة.
41	135-131	24	6 د	استرجاع خارجي	أكل "قابيل" للودان.
42	139-137	25	6 د	استرجاع خارجي	حالة "قابيل" بعد أكل الودان.
43	**147-143**	**26**	**7**	**عودة للسيرة الإطارية**	**"قابيل" يذبح "أسوف" على النصب الحجري، تحقق الصلب لـ"أسوف" أسطورة الصحراء.**

الجدول الثاني: يمثل تنظيما لبيانات المدى والسعة والإيقاع وكذلك منطق النقلة الزمنية:

رقم النقلة	رقم الصفحة	المدى	السعة (صفحة)	الإيقاع	منطق النقلة الزمنية
1	**5**		**0.25**		**مناص أول.**
2	8-7	0.5 س	2	وصف مع تواتر	بداية الرواية.
3	8	آلاف السنين	0.25	وصف مع تواتر	الانتقال من خلال وعي "أسوف" الهائم بفضائه المكاني حباً، ومن خلال صورة النُصب.
4	9-8	عدة سنوات	0.5	تواتر مع مشهد	عبر نهج النفي يتم الانتقال "بالطبع لم يدر في خلد "أسوف" آنذاك..."[16].
5	12-9	عدة أيام	2	مشهد ثم سرد متواتر	من اكتشافات "أسوف" الخاصة للمفاهيم التي زرعتها الأسرة لديه وللمروي لهم بعده.
6	13-13	0.5 س	1	مشهد	عودة للسيرة الإطارية للسرد (سيرة اللقاء).
7	15-13	عدة سنوات	2	مشهد ثم سرد متواتر	من خلال صوت سيارة القادمين "أسوف" يتذكر زيارة عمال الآثار في الماضي.
8	17	0.5 س	6	مشهد (حوار)	عودة للسيرة الإطارية للسرد، وبداية تصاعد الزمن قليلاً.
9	23	عدة سنوات	3	سرد متواتر ونقل الراوي لحوار الأب	بداية فصل، ترديد المفاهيم التي علمها الأب لـ"أسوف" من قبل السارد ثم الدخول لسرد طرائق تربيته ومكوناته في الماضي.
10	26	آلاف السنين	0.5	تلخيص	الراوي يحكي لنا ما حكاه الأب لـ"أسوف" عند زمن محدد(تأطير)[17] وننتقل منه للقصة القديمة.

رقم النقلة	رقم الصفحة	المدى	السعة (صفحة)	الإيقاع	منطق النقلة الزمنية
11	27-27	ساعة تقريباً	0.5	مشهد ونقل لحوار	انتقال عبر تحديد زمني "في تلك الليلة " وبخصوص نفس موضوع قصة الحرب القديمة.
12	31	عدة أيام	0.2	تلخيص	بداية الفصل واشتغال خطابي من الراوي كأنه في حوار مستمر مع المروي لهم من خلال كلمة: "ولكن التمتع بنعيم العزلة في الصحراء لم يدم"[18].
13	34-31	عدة أيام	3	مشهد مع تلخيص	لقطة درامية وخوف على الوالد يتم من خلاله امتداد الزمن بطريقة أخرى.
14	39-37	عدة أسابيع	2	تلخيص مع مشهد	نفس الإيحاء بالتواصل من الراوي عبر النقط ثم الحديث عن تجربة الودان ثم الكف والحديث عن موضوع آخر.
15	43-41	نصف ساعة	3	مشهد مع حوار	ترهين حدث بزمن معين ثم الدخول للسرد : "لم يعد الرفيقان إلا في صباح اليوم التالي"[19].
16	45		0.25	تلخيص	نهج التبرير من الراوي في بداية الفصل، التبرير لما تفكر فيه الشخصية وعبر ثقافتها وتكوينها.
17	49-45	عدة سنوات	4	تواتر أحداث مع مشاهد صامتة غالباً	الانتقال من وعي "أسوف" لوالده سابقاً والحديث عن الذي يحلو له "يحلو للمرحوم أن يقول...."[20].
18	53	عدة سنوات	0.05	تلخيص	الانتقال من خلال بداية الفصل وترهين حدث بزمن حدث قديم: "ولما كسر الحيوان المسكون رقبة والده، تذكر كلام والدته".

منطق النقلة الزمنية	الإيقاع	السعة (صفحة)	المدى	رقم الصفحة	رقم النقلة
الانتقال بترهين زمن حدث بفارق زمني عن حدث آخر: "حدث ذلك بعد وفاة العجوز بسنوات"(21)، ثم البدء في الدراما التي كان الراوي –حتى هذه اللحظة النصية– يجهز المروي لهم لها.	مشهد يبنيه الراوي ووصف فيه أسطرة	11	يوم ونصف ليلة	63-53	19
الدخول عبر ذات "أسوف" ووعيه ومن خلال فصل جديد، مع نفس الدراما المتعالية للحدث السابق وهو حدث السقوط في الهاوية وحالة التأمل هناك.	مشهد ووصف	6	نصف ليلة	70-65	20
الاستمرار في نفس المشهد مع الفصل الجديد والبداية بتحديد زمني (ترهين) : "أفاق مع الأصيل. كوته الشمس، فصحا من الغيبوبة"(22).	مشهد ووصف	2	يوم وليلة	72-71	21
ترهين حدث بحدث :"بعدها ..عاف اللحم كل اللحوم. لاحظ هذا التغير أول مرة ...."(23).	تواتر	1	عدة عقود بقية (عمر أسوف)	75-75	22
نقلة مع استمرار سياق الخطاب السابق عن التحول.	تلخيص	0.25	عدة شهور	77-77	23
ترهين حدث بحدث مع إشارة زمنية طبيعية من خلال المطر والجفاف: "قبل الجفاف أغرقت السماء أودية الصحراء بالسيول .."(24).	تلخيص و مشهد	2	عدة أيام	78-77	24

رقم النقلة	رقم الصفحة	المدى	السعة (صفحة)	الإيقاع	منطق النقلة الزمنية
25	81–79	أربع سنوات	3	تلخيص يتناوب مع مشهد	الاستمرار في ذات السياق الخطابي من الراوي عبر الحديث المستمر عن السيل: "وقد داهمهم السيل مستعملاً سلاحه الأبدي نفسه: الغدر"(25).
26	84–83	عدة شهور	1.5	تلخيص مع مشهد وتواتر	الانتقال عبر ترهين حدث بحدث :" اعتقله رجال الكابتن "بورديللو" في اليوم الأول لدخوله الواحة"(26).
27	85	نصف ساعة	0.5	مشهد	بداية فصل وعودة لزمن الحكاية الإطاري.
28	86–85	نصف يوم	1.5	مشهد	الانتقال عبر حدث مشابه (ركوب السيارة): "هذه ثاني مرة يركب فيها السيارة. المرة الأولى كانت برفقة الخبير الأجنبي ..."(27).
29	89–87	ساعة	2.5	مشهد وحوار	العودة من خلال العودة للزمن الإطاري وتحديد موضع مكاني ضمن الرحلة في السيارة.
30	93–91	سنة واحدة	2	تلخيص	تحديد حدوث حدث بزمن محدد (ترهين): قصته مع اللحم بدأت منذ الرضاعة . مات الأب ..."(28).
31	96–95	عقدين من الزمن	2	تلخيص و حذف و تواتر	الانتقال عبر استمرار الراوي في الحديث عن أهل "يم يم" المتوحشين والمشهورين ثم الدخول لشخصية تمثل نفس أفعال أهل "يم يم" وهو قابيل.
32	98–96	3 سنوات	1.5	تلخيص	الانتقال عبر النفي ضمن خطاب الراوي كما يلي : "لم تدخل سيارات اللا ندروفر ولا بنادق الخرطوش حرم الصحراء بعد ..."(29).

رقم النقلة	رقم الصفحة	المدى	السعة (صفحة)	الإيقاع	منطق النقلة الزمنية
33	101-99		2	تلخيص	الانتقال عبر نهج الحكي في السيرة، من خلال لفظ (ثم) التي يليها نقط، مما يؤشر لمرور زمن ثم نجد (ثم) أخرى ونجد حدث البندقية الجديدة.
34	105	عدة ساعات	4	مشهد وحوار	البداية بالحدث ثم ترهين زمنه كمدخل للانتقال من زمن لآخر: "العراك نشب فجأة، فبعد عودتهم من رحلة الاستطلاع ..."[30].
35	110-109	عدة أيام	1.5	تواتر ومشهد	سرد لخبر الغزالة.
36	113-110	ساعات	3.5	مشهد و حوار	الانتقال عبر ترهين زمني لحكي قصة العهد: "ففي ربيع أحد الأعوام البعيدة ..."[31].
37	116-115	عدة سنوات ربما (عقد) من الزمن	1.5	تلخيص وحذف	الانتقال عبر بداية الفصل وتحديد شخصية مناط للسرد للانتقال لها ولزمنها.
38	119-117	عدة سنوات	2	مشهد وحذف	الانتقال عبر تذكير النص له: "النص الصوفي المغمور ذكر بالهذيان كان سبباً في... وقرر أن يكتشف السر بنفسه".
39	121-119	ساعات	2	مشهد وحوار	الانتقال عبر تذكر الشخصية لشيء ما.
40	123	يوم وليلة	7.5	مشهد وحوار	بداية النقلة بتحديد طبيعي لزمن بالحديث عن الأصيل وعما يلوح في الأفق، والانتهاء به أيضاً من خلال :"في تلك الليلة لم يقتل "قابيل آدم" أخته فقط ولكنه أكل لحمها أيضاً".

رقم النقلة	رقم الصفحة	المدى	السعة (صفحة)	الإيقاع	منطق النقلة الزمنية
41	131-135	ليلة	5	مشهد وحوار	الانتقال عبر حدث يحصل مرة واحدة: "ذاق لحم الودان مرة واحدة. جاء بالشريحة تجار القوافل..."[32].
42	137-139	يوم وليلة	3	مشهد وتلخيص	الانتقال عبر ما يظنه "قابيل" بخصوص جمال الغزلان لسرد ما غير ذلك الظن من رؤيته للودّان والانتقال معها.
43	143-147	ساعة تقريباً	4.5	مشهد وحوار	بداية النقلة بترهين زمني جميل من خلال (الساعة الطبيعية): "تعجرفت الشمس بشعاعها مع الأصيل..."[33].

إن لحظة الصفر روائياً، أو اللحظة التي تحتسب عندها وجهة الخطاب الزمنية هو الزمن السابع، ونلاحظ من المقارنة السابقة؛ أنه باستثناء الزمن الثاني الذي جاء كمناص، فإن غالب أزمنة الحكاية الأخرى تأتي عن طريق الاسترجاع الخارجي، وبذلك ندرك أن الشخصيات منذ وضعت في لحظة الفعل أمامنا، لم تترك لها فرصة لاسترجاع قريب.

سوف نمضي بعد تقطيعنا للخطاب الروائي إلى تقسيم زمن الخطاب الروائي إلى مقاطع رئيسية، وذلك تسهيلاً للتعامل معها. وسنبحث - من خلال وعينا بالقضايا المركزية التي تحكم مفاصل الخطاب - عن تلك المفاصل أو المقاطع التي تقسم الخطاب الروائي.

المرحلة الأولى من الخطاب:

من النقلة (1) إلى النقلة رقم (8) في الجدولين السابقين وأزمنة الحكاية التي تتالى فيه هي ما يلي: (2 - 7 - 3 - 6ج - 4ب - 7 - 6ب - 7).

إن المجموعة الأولى كما نرى تتأسس عبر انتقالات زمنية يؤطرها الحاضر أو زمن الحكاية السابعة، ويتم فيها كما نرى التحرك وبسرعة وداخل سعة نصية قصيرة من الماضي إلى الحاضر. ولنلاحظ أننا وضعنا الزمن الأول - وهو الزمن الثاني في ترتيب الحكاية- داخل قوسين لكي

ننبه إلى أنه في السرديات لا يدخل هذا المناص داخل بنية تحليل الخطاب، ولكن لشدة فعله داخل الخطاب ولتأثيره الحيوي كما سنرى عندما نتابع بنية حكاية الرواية، فإننا قمنا باعتباره أحد المكونات الخطابية.

في هذه المجموعة سنجد عدسة السرد تبطئ عند موضعين هما: النقلة الأولى حيث نحن مع بداية السرد ونجد أمامنا "أسوف" يتأسس كشخصية عابدة - شخصية لاهوتية بشكل ما- ثم بعد قليل عندما نعود لزمن الحكاية (4ج) حيث يتم رسم صورة لحياة "أسوف" مع والديه. فيما قام الراوي وعبر نهج التواتر بطرح زمن طويل جداً بشكل متكرر عبر منطق التواتر "عبر آلاف السنين حافظ الكاهن ...." [34].

إن صورة الكاهن السابقة تمَّ الانتقال إليها من خلال قوى الوصف التي يتقنها "إبراهيم الكوني" وصف يعكس وعي "أسوف" العميق وإحساسه، أي إننا أمام تسريع عبر التواتر وتبطئة عبر الوصف، وسنجد أنفسنا باستمرار عبر السرد نتابع اكتشافات "أسوف" للأشياء عبر تجربته الشخصية وكذلك اكتشافه لها عبر الآخرين، وستتابع- عبر النقلة من فصل لفصل وعبر العنوان - نقلة زمنية أخرى عبر ذات المقطع الخطابي، حيث يتم توظيف العنوانين الأول والثاني- الأيقونة الحجرية والصلاة أمام النصب - ليرسما أمامنا تحولات "أسوف" من قبلته إلى قبلة الوثنيين، و ستتم نقلة زمنية للماضي عبر تذكرات "أسوف" : "تذكر عندما جاء رجال مصلحة الآثار منذ سنوات...."[35].

إننا أمام نقلة مع تحديد زمنها؛ إن هذا الزمن سيحدد أمامنا من خلال سعته (صفحتين) وكذلك من خلال نهج التواتر، حيث ترسم أمامنا – عبر تحديد زمنه – تكرار حدوث أمر ما.

"منذ ذلك اليوم بدأ الزوَّار يتقاطرون على الوادي المنسي منذ آلاف السنين، يأتون جماعات بمعدّل كل أسبوعين، وأحياناً كل شهر وقليلاً ما يغيبون لأكثر من شهر. وكانوا جميعاً من الأجانب ...."[36].

إننا نلحظ عبر المقطع السابق كيف تمَّ تشخيص الأحداث فتواتر زيارة – فئة ما – للنصب يُراد لها أن تدفع الوعي الخفي لـ "أسوف" تم تسخيرها لغرض طرح مدى زمني طويل ضمن سعة نصية قصيرة جداً.

سنجد بعد تغطية فِعال الزوّار السابقة ومقارنة النصراني بالمسلم، سنجد المكون الوثني أمامنا عبر أبيه كما يلي: "النصارى يقفون أمام العملاق المقنّع كما يقف المسلمون بين يدي الله. ولكن أباه قال إن الجنّي المقنع جدّه أيضاً"(37).

إننا كما نرى أمام ختام للمقطع الأول من خلال تشكل المفاهيم الداخلية لدى "أسوف" أمامنا عبر نصه، وعن النصارى الذين يزورونه وعن مفهوم العبادة.

القسم الثاني من أقسام الخطاب الروائي:

يبدأ من النقلة (8) حتى النقلة (15) في الجدولين السابقين.
وأزمنة الحكاية التي تتالى فيه هي ما يلي : (7 – 4أ – 1 – 4أ – 4ب– 4ج – 5أ – 7).

ينقسم القسم الثاني لمقاطع طويلة نسبياً مقارنة بالأول، إن الراوي يريد أن يؤسس أمامنا التباين بين "أسوف" و "قابيل". الانتقال يتم عبر فصل سريع لكي ننتقل بعد تأسس التلميحات للعنة التي تحف بـ"قابيل" الشمالي – كما أراده له الخطاب– إننا سنجد أن العناوين ذاتها هنا تحمل بعدها الخاص فزائر الغسق ترمز لـ"قابيل" وتأتي الإجابة عن ذلك المجهول في اسم الفصل الثاني: "شيطان اسمه الإنسان"!.

سنجد مقطعاً ذي سعة نصية طويلة نسبياً، ومدى سريع وهو المقطع الأول حيث ترسم أمامنا عبر الحوار الفوارق بين الشخصيتين المركزيتين في هذا العمل وهما "أسوف" و"قابيل"، "أسوف" بخجله وبساطته و"قابيل" بوحشيته وسلاحه ورفيقه الذي يتبعه.

سننتقل عبر الفصل التالي لتعاليم الأب التي يختلط فيها الإسلامي الصوفي مع الوثني، عبر أحاديث المساء وتحت القمر حيث يحدثه عن القلب ويعلمه سورة الإخلاص أو التوحيد، ثم العودة لزمن الحكاية الأول، حيث ترسم أمام الراوي لهم – عبر نهج التواتر الزمني – قصة تعكس تأسيساً يرغبه الراوي لما كانت عليه الأرض قبل هبوط الإنسان وعن الصراع الشمالي الجنوبي، الذي يتوازى مع صراع "أسوف" و"قابيل" سنلاحظ أن هذا المقطع ينتهي بحكمة أرادها الراوي – وخلفه الروائي – وهي عظمة الودان وهيبته، عبر العودة للقصة القديمة جداً التي سبقت نزول الإنسان على الأرض وكذلك من خلال إحساس "أسوف" بما حدث لوالده.

سنجد أمامنا قبل نهاية هذا المقطع التحولات التي حصلت لـ"أسوف" وهو بمفرده بعد موت أبيه، وبذلك ترسم أمامنا شيئاً فشيئاً شخصية "أسوف" وكيف يتعامل في خجل مع الناس.

يبدأ الفصل من خلال جملة مقطوعة تحكي عن علاقة خاصة كانت له مع الودّان ثم ننتقل "لأسوف" وهو يعيش عزلته.

الانتقالات تمَّ الكثير منها عن طريق نهاية الفصول وبعضها عبر السرد كما في النقلة لزمن الحكاية الأول.

القسم الثالث من أقسام الخطاب:

هو القسم الذي يبدأ من النقلة الزمنية رقم (15) وحتى النقلة الزمنية رقم (29) في الجدولين السابقين.

وأزمنة الحكاية التي تتالى فيه هي ما يلي: (7 – 5ب – 4أ – 4ج – 5ب – 5ب – 5ب – 5ج – 5ج – 5 ب – 5ج – 5ج – 7– 6ب – 7).

نلاحظ أن هذا المقطع مختلف تماماً في مدى مقاطعه وسعاته عن كل ما سبق أن رأينا من مقاطع سردية. تتسع هنا سعة السرد في مقابل صغر المدى الزمني للخطاب نسبياً، ذلك أننا أمام حالة أسطرة يؤسس فيها الراوي أمامنا وعبر شخصيته التي يختلقها لنا يؤسس أسطورة إنسية وما يحصل لها.

إننا في البداية في الحدث، وهو السقوط والخروج ثم التحول، ثم التطهير.

سقوط "أسوف" في قلب الحفرة، خروجه منها ثم تحوله وتطهير الأرض له من خلال موت أمه عبر الماء (المطر) سنجد في آخر هذا القسم وتسريعاً للسرد تغطية للمسافات، أن الراوي يقوم عن طريق تقنيتي التواتر والتلخيص، يقوم برسم المنطقة التالية لحدث موت أم "أسوف" وما تلاها، ونلاحظ أن حدث الموت تم رسمه من خلال سعة نصية طويلة نسبياً ومدى زمني قصير بحيث بدى الفرق بين "أسوف" و"قابيل" عبر المساحات النصية ومن خلال سعة حضور كلاً منهما يشبه عملية تحولات "أسوف" وسقوطه في الهاوية وخروجه،

سينتهي هذا المقطع من خلال العودة للقاء "أسوف" و"قابيل"، هذا الحدث ضمن زمن الحكاية السابع الذي يتنامى وهو يؤطر الخطاب.

القسم الرابع من أقسام الخطاب:

هو الذي يبدأ من النقلة رقم (29) وينتهي عند النقلة رقم (34) في الجدولين السابقين. وأزمنة الحكاية التي تتالى فيه هي ما يلي : (7– 6أ – 6ب – 6ج – 6ج – 7).

في المقطع الرابع نتابع تشكيل شخصية "قابيل" أمامنا ويبث أمامنا ما يعرف في السيرة الشعبية بالدعوى يستخدم الراوي هنا نهج التلخيص لكي يرسم أمامنا وبسرعة صورة "قابيل" ونشوءه.

إننا من خلال عودة زمنية واحدة، وهو استرجاع خارجي، سنجد أمامنا تشكل حكاية "قابيل" التي بلا شك مفصولة عن باقي الحكايات وهو ما سنراه عند تفحص بنية حكاية هذه الرواية، في جانب الحكاية من هذا الكتاب.

من حيث المدى والسعة هنا في سعة قصيرة يتم تغطية سنوات طويلة عبر تقنية التلخيص الزمني، وسنعود في آخر هذه المجموعة لنتابع تبطئة الزمن عبر الحوار من خلال بدايات التوتر بين "أسوف" و"قابيل"، حيث تلقى اللعنة القديمة، التي تفوه بها العرّاف في طفولة "قابيل" على لسان "أسوف". يستخدم الروائي كما سنرى أسلوب الانتقال عن طريق التقسيم لفصول مع بداية كل فصل بجملة تعكس بعداً زمنياً يتم من خلاله الانتقال.

القسم الخامس من أقسام الخطاب:

يبدأ هذا القسم من النقلة الزمنية رقم (34) ويستمر حتى النهاية عند النقلة رقم (43) في الجدولين السابقين.

وأزمنة الحكاية التي تتالى فيه هي ما يلي: (7 –6د – 6أ – 6ب – 6ب–6ج – 6د – 6د – 6د – 7).

عبر نقلة زمنية جديدة استرجاع خارجي، تتم العودة الزمنية لمرة واحدة – كالعادة– ومنها يقوم الراوي بطرح مكون حكاية "قابيل"، بعد أن تم تصويره أمامنا فيما سبق، نحن

هنا أمام قصة الغزالة. يبطئ الراوي السرد ليترك الفرصة عبر المشهد لرفع التوتر، والمزيد من فِعل الأسطورة العكسية لذات "قابيل"، سنجد السرد يسرع عند ظهور شخصية "جون باركر"، إن هذا المقطع يجهزنا لنتعرف عبره عن المكون اللاهوتي "لجون باركر"، ونتابع تناقضات ذاته سيعود السرد بطيئاً عندما ننتقل لتفاعل "جون باركر" مع المفاهيم الحلولية عبر شيوخ القادرية الذين اختارهم الراوي ليطرح رؤيته منهم ليؤسس عبر كل ذلك لمفهوم قريب من مفهوم النصارى عن صلب المسيح، عبر تحويلة الشرك المعروفة.

سننتقل بعد تأسيس الروائي للمفاهيم السابقة وبواسطة السرد إلى مشهد آخر، حيث يقوم "قابيل" بقتل الأخت، سنجد اعتماد المشهد هنا للمزيد من رفع الدراما والتوتر ضمن الخطاب، النقلات تتم كلها عبر الفصول الجديدة والعناوين التي تحيل لداخل الخطاب، السعة هنا طويلة والسرد يسير بنفس الترتيب السابق للأمام، ثم سنتابع قصة أكل لحم الودان في المقطع التالي حيث يتم عبر المشهد طرح مكون جديد وهو قدسية الودان ولعنة من يأكله، في المقطع ما قبل الأخير (فصل الرؤيا) نتابع عبر الرؤيا تمهيد، أو دعوى نصية سابقة لسفر "أسوف". إنها المرحلة السابقة للزمن الأخير (7) الذي يؤطر الخطاب الكلي. وهي كدعوى نصية تطرح المزيد من التوتر على الخطاب.

المقطع الأخير في الرواية يأتي عبر المشهد أيضاً، ومن خلاله تستعاد أمامنا صورة الصلب - التي يتصورها النصارى- كما تمت استعادة قصة "هابيل" و"قابيل" وقصة الودان والكاهن.

جماليات التلاعب الزمني:

الترتيب: استخدام الروائي الحاضر كزمن لبداية الرواية. إن هذا الحاضر السردي هو زمن الستينات – عند وجود القواعد– وأخذ يؤسس روايته كما رأينا من خلال المقاطع السابقة عبر الاسترجاع الخارجي، وأخذت النقلات في كل مقطع تتباين حيث تمَّ عبر وعي "أسوف" وعبر المناصات طرح جذور الحكايات المركزية الثلاثة وهي كما يلي:

أ- حكاية "هابيل" و"قابيل". المتكررة.

ب- حكاية النصب الوثني. المتكررة.

ج- حكاية صلب المسيح بمفهومها النصراني. المتكررة.

ويؤطر هذا كله صراع المناطق الذي يبرز الراوي عبره عظمة الجنوبي الأسمر مقابل الشمالي الأبيض، وعبر كل ذلك كان المؤطر للسرد هو زمن الحاضر حيث يتنامى السرد وتتم عملية الصلب لـ "أسوف"، من خلال متابعتنا نرى أن الاسترجاع الداخلي غاب تقريباً بالكامل. بينما سنجد لوناً متميزاً من الاستباقات. حيث وظف الراوي عبر ما يعرف سابقاً بالدعوى النصية، وظّف الدعوى النصية ليطرح استباقاً لحدث قادم وتمَّ ذلك في مرات عديدة عن طريق الحلم كما في الرؤيا في آخر النص، أو عن طريق مقولات العارفين كما في سيرة "قابيل"، أو عن طريق المناص كما في قصة "هابيل" و"قابيل" القديمة، كما نجدها أحياناً عن طريق التلميح الخفي الذي لا يكاد يدرك كما في تلميحات شيخ القادرية "لجون باركر" عن مفاهيمه الحلولية، والترميز بشكل مبطن لـ "أسوف" ليتحول حسب النص لما يشبه "المسيح" لدى النصارى، وهو ما يمثل استباقاً مبطناً لقصة الصلب النهائية.

وانظر هنا لمفاهيم الزمن التي اختير لها "جون باركر" ليطرحها:

"إن سعى الإنسان للوصول لمرتبة الإله لن يتحقق إلا إذا بمرحل بمرحلة الحيوان، يعتزل حتى يستوحش يخرس حتى يفقد القدرة على النطق، يقتات على العشب حتى ينسى طعم الطعام"[(38)].

إن هذا مع رؤية الحلول التي نسبها الروائي للقادرية وتشبيههم بالبوذية يطرح مكون استباقي وهو "أسوف" مقدس مثل مسيح النصارى. وبذلك يتم الترميز لحالة الصلب النصرانية في نهاية العمل.

المدى والسعة والسرعة والإبطاء:

وظف الروائي عبر ما رأينا من جدول المدى والسعة، وظف التواتر غالباً ليرسم صورة متكاملة عن ماضي "أسوف" في أضيق مساحة نصية، كما وظفه أيضاً ليرسم تواتر الأفعال السيئة التي يمارسها "قابيل"، يضاف إلى نهج التواتر المستخدم مع "أسوف"، سنجد الوصف الذي يعكس من خلاله الروائي مكون "أسوف" الداخلي ورؤيته لكل الأشياء التي تحيط به. وكان ذلك غالباً في بداية الرواية.

سنجد أن التلخيص يستخدم غالباً مع قابيل ليطرح وبسرعة حكايته، إن عدم الاهتمام هذا يؤشر بلا شك لموقف الروائي من الشخصية، حيث يتم من خلال سعة نصية صغيرة اجتياز مدى زمني طويل المشهد (إبطاء السرد).

سنجد نوعين من المشاهد في الرواية:

- النوع الأول: مشهد يتكون من الوصف وحوار الراوي الداخلي للشخصية أمامنا (كمروي لهم)، ولقد استخدمت هذه المشهدية مع "أسوف" عند سقوطه في الهاوية. كما في النقلة رقم (19، 20، 21) حيث نتابع ما يحصل لـ "أسوف".
- النوع الثاني من المشاهد: هي تلك المشاهد التي يلتقي فيها "أسوف" مع "قابيل"، التي يستخدم فيها الحوار والوصف في مناطق بين الحوار، والوصف يتم عبر مكون "أسوف" الداخلي ورؤيته التي ستتبدل شيئاً فشيئاً نحو "قابيل" وهي تخص زمن الحاضر الروائي أو الزمن رقم (7) حسب زمن الحكاية.
- النوع الثالث من المشاهد: وهي التي استخدمت في المقطع الخامس من مقاطع الخطاب (بعد صفحة 109) هي مقاطع تم تبطئه السرد فيها عن طريق مشهد يختلط فيه الحوار مع السرد مع الوصف وكانت باستمرار قوي فعل رافعة لدراما النص تتحرك داخله.

الحذف:

الحذف في الرواية كان تلقائياً نتيجة لاختيار الروائي لأزمنة محددة رسم عبرها ماضي وحاضر فواعل روايته، فنجد الانتقاء لأزمنة تاريخية قديمة ثم بداية الرواية مع بداية القرن واختيار الروائي لما يناسب شخصياته من أزمنة.

عن المدى والسعة:

تحرك "إبراهيم الكوني" في روايته هنا في حدود وكان انتقائياً – كما سبق أن تحدثنا – أي أنه كان ينتقي الأزمنة التي تتناسب مع شخوصه وفواعله وكانت مقاطعة الانتقالية ذات سعات نصية في أغلبها متوسطة، حيث لم نجد تلك الانتقالات الزمنية السريعة التي تميز تلك الروايات التي تعتمد على التشويش، فروايته وحسب ما بنى هو حكايته لا تحتاج لذلك النوع

من الحركات السردية، وسنجد المدى في الرواية يتغير فمن حكاية تلخص قرون في سعة قدرها نصف صفحة كما في زمن الحكاية رقم (1) والموجود في النقلة رقم (10) سنجد ساعة يتم استخدام مساحة نصية كبيرة لها كما في مشهد قتل أسوف وكذلك مشهد سقوطه في الهاوية في المقطع (19، 20).

منطق النقلات السردية:

استخدم إبراهيم الكوني في عمليات انتقاله باستمرار ما يلي: بدايات الفصول التي كانت أغلبها ذات سعات قصيرة، وكان يحدث الشد من خلال العناوين الموجهة للخطاب والمشتغلة داخله أمام المروي لهم، وكذلك استخدام نهج الترهين الذي يميز الرواية الحديثة – بما يحدثه نهج الترهين – من رفع لنسق التلقي وتحول المادة المحكية نتيجة لحضور فضاءاتها قابلة أكثر للتذكر.

1- انتقال الراوي بالمروي لهم من خلال اكتشافات الشخصية وما يتكون لديها من مفاهيم.

2- النفي كمدخل للانتقال الزمني كما في مقطع (4).

3- تفعيل الراوي لعلاقته مع المروي لهم، وهو يحكي لهم. منها النقلة رقم (9) حيث يحدثهم عن (يطيب للوالد أن يحكى له) وغيرها من أساليب الحكي المعهودة.

4- الترهين الزمني: حيث عن طريق تحديد حدث يرتبط بزمن يتم الانتقال، نتابع هذه النقلة الزمنية: (انتظر حتى هل القمر وحكي له)[39].

وهو هنا مستخدم في أغلب النقلات الزمنية لنتابع هنا أيضاً "لم يعد الرفيقان إلاّ في صباح اليوم التالي"[40]، وكذلك لنتابع بداية قصة "قابيل" فبعد العنوان اللقيط سنجد ما يلي: "قصته مع اللحم بدأت منذ الرضاعة"[41].

خلاصة:

من كل ما سبق ندرك قدرة الروائي المتميزة سردياً التي مكنته من أن يخفي كل بذور القطائع التي زرعها داخل لحمة المجتمع الواقعي ضمن نسيجه النصي ومكنته أيضاً من طرح

موقفه المعلن من بني قبيلته الذين أسطرهم، وموقفه أيضاً من غيرهم الذين همشهم وحولهم لمصدر للخراب واللعنة ولقطاء.

كما نجح عبر تأطير زمن الحكاية النهائي للخطاب الروائي -وكذلك تناوبه واختلافه عن النسق الأخر من السرد- نجح في خلق عمل روائي متكامل مليء بالرموز الداخلية التي بلا شك تهمه ويدرك هو قيمتها.

ووظف الراوي بإتقان تقنيات الإبطاء (وصف - مشهد)، وتقنيات التسريع (تلخيص - حذف) مع تقنية التواتر، وظفها كلها مع اعتدال في مدى وسعة خطابه السردي، لم تكن النقلات الزمنية كبيرة حيث اعتمد على كسر الخطاب ثم الانتقال خطياً لتغطية جزء من الحكاية ثم العودة لنقطة الصفر ومنها يتم كسر الخطية لمرة واحدة ثم يستمر الخط زمنياً منتظماً وهكذا.

هوامش الفصل الثالث:

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، 1993م، تاسيلي للطباعة والنشر، ط.3.

(2) نزيف الحجر، ص26.

(3) نزيف الحجر، ص27.

(4) نزيف الحجر، ص5.

(5) نزيف الحجر، ص8.

(6) نزيف الحجر، ص49.

(7) نزيف الحجر، ص25.

(8) نزيف الحجر، ص20.

(9) نزيف الحجر، ص75.

(10) نزيف الحجر: ص91.

(11) سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، ط.1، ص.38 (حيث يقسم بنية الحدث في السيرة الشعبة العربية لـ(دعوى،قرار، أوان، نفاذ) وتمثل الدعوى عملية استكناه للمستقبل من خلال شخصية خاصة (ذات بعد روحي) وهو ما يشبه العراف سابق الذكر هنا في الرواية).

(12) نزيف الحجر، ص92.

(13) نزيف الحجر، ص130.

(14) نزيف الحجر، ص9. "هل أجدادنا القدماء جن؟، يقول "أسوف". فتبتسم الأم ولا ترد، في إيحاء لحالة قريبة من التشابه بين الإنس والجن".

(15) نزيف الحجر، ص7. (سندرك فيما بعد أن المقصود بالسيارة هي سيارة "قابيل" حيث سيلتقيه "أسوف" في الفصل الثالث).

(16) نزيف الحجر، ص8.

(17) نقصد بالتأطير ربط زمن معين بحدث معين، كما فعل والد "أسوف" عندما: "انتظر حتى هل القمر وحكي له ..."، إن الراوي هنا وعبر الترهين يمارس حالة إعداد للمروي لهم لتقبل السرد القادم والمنقول من قبله على لسان والد "أسوف". وهذا النوع من الترهين هو ترهين على مستوى المؤشر أو على المستوى السطحي من السرد.

(18) نزيف الحجر، ص31.

(19) نزيف الحجر، ص41.

(20) نزيف الحجر، ص45.

(21) نزيف الحجر، ص53.

(22) نزيف الحجر، ص71.

(23) نزيف الحجر، ص75.

(24) نزيف الحجر، ص77.

(25) نزيف الحجر، ص79.

(26) نزيف الحجر، ص83.

(27) نزيف الحجر، ص85.

(28) نزيف الحجر، ص91.

(29) نزيف الحجر، ص96.

(30) نزيف الحجر، ص105.

(31) نزيف الحجر، ص110.

(32) نزيف الحجر، ص131.

(33) نزيف الحجر، ص143.

(34) نزيف الحجر، ص8.

(35) نزيف الحجر، ص35.

(36) نزيف الحجر، ص15.

(37) نزيف الحجر، ص15.

(38) نزيف الحجر، ص116.

(39) نزيف الحجر، ص26.

(40) نزيف الحجر، ص41.

(41) نزيف الحجر، ص91.

الفصل الرابع

4

دراسة جماليات توظيف الصيغة السردية في جزء الثلاثية الأول[1]

حكاية ثلاثية أحمد الفقيه :

تنقسم ثلاثية الدكتور أحمد الفقيه، إلى ثلاثة أقسام : الجزء الأول: سأهبك مدينة أخرى، الجزء الثاني: هذه تخوم مملكتي، الجزء الثالث: نفق تضيئه امرأة واحدة.

وتقدم الرواية غالبا عبر ضمير المتكلم قصة الشخصية المركزية (خليل الإمام) وتحكي في جزءها الأول مرحلة من عمره كان فيها يدرس الأدب في أدنبرة ببريطانيا، ويرسم لنا الجزء الأول قصة تعرفه على ليندا التي سكن معها وزوجها والعلاقة التي نشأت بينهما ودمرت بيت ليندا، ثم يحكي لنا قصة تعرفه على ساندرا حتى نهاية علاقته بها وينهي الراوي الحكاية باغتصاب ساندرا من قبل مجموعة من الشباب في الغابة، وإنهاء خليل الإمام لبحثه الدراسي وتركه لأدنبرة ولبريطانيا كلها، بينما في الجزء الثاني، بعد أن يعود للوطن و يتزوج سعاد، يعاني من مشاكله في التأقلم مع المجتمع والزوجة ويسافر في رحلة أسطورية لعالم مدينة المرجان الذي يبدو قريبا بشكل من الأشكال مع عالم ألف ليلة وليلة السردي، العبور لعالم مدينة المرجان يكون عبر المدينة القديمة بطرابلس ومن خلال حضور أسطوري للشيخ أبو البركات، وهناك يتزوج نرجس القلوب ويتوج ملكا في عالم الحلم، و يعيش زمنا معها، ويتعرف بعدها على بدور فينتقل من قصره إلى بدور الكائن الأسطوري الذي لا وجود له، يعيش معها ويمضي غارقا في متاهة علاقته بها، وفي أخر الجزء الثاني يترك بدور ويهدم عالم الحلم الذي بناه ويعود للواقع، حيث يرسم الجزء الثالث زوجته سعاد التي تبدو مختارة بعناية لكي تمكنه من

طرح رفضه للمجتمع ولكل المنظومة المحلية، وبعد أن يتعرف على سناء رفيقته في الجامعة يترك زوجته والبيت ويذهب ليقيم في المصيف ويعود لرفيقه المغني "أنور جلال" ويعيش معه حياة خاصة وفي أخر الجزء الثالث يعتدي على خطيبته سناء، ويهدم كل ما بناه معها.

هذه باختصار الأحداث الكبرى في ثلاثية أحمد الفقيه التي شُكلت مادتها على التوالي في الفضاءات المكانية التالية:

- الجزء الأول: الشمال الإنجليزي ادنبرة.
- الجزء الثاني: عبر الحلم لمدينة الأحلام (مدينة عقد المرجان).
- الجزء الثالث: الشمال الليبي طرابلس غالباً.

مع فضاءات ماضوية في الصحراء الجنوبية لطرابلس تقريباً، وفترة أخرى في المدينة القديمة طرابلس.

كان تخطيب الزمن في الثلاثية متميزاً، تمَّ فيه الانطلاق من لحظة الصفر زمنيا التي تمثلها حياة خليل الإمام في شقته مع زوجته، ليحدث تغطية للماضي في الغربة والماضي الأبعد الأول عبر عودة زمنية (الاسترجاعات الخارجية)، التي حققت التحام مادة النص وطرح أزمة منطقية للشخصية حسب رؤية الروائي.

أولاً :الصيغة السردية في بداية الجزء الأول من الثلاثية (هذه تخوم مملكتي):

في ثلاثية أحمد الفقيه ومن خلال اللغة الشعرية المتميزة وعبر الصيغة الذاتية، المسرود الذاتي بدأت الرواية، حيث نتابع هنا كيف يقوم الراوي (الذي ينطلق من الشخصية خليل الإمام) وبضمير المتكلم برسم صورة مشاعره العميقة، ونجد أنفسنا منذ البداية أمام حضور ذات المتكلم والراوي يحكي عبره عن مشاعره وهو في حالة تمدد فوق السرير:

"زمن مضى وزمن آخر لا يأتي.

وبين الزمن الهارب والزمن الذي يرفض المجيء، زمن ثالث، مفازة من الرمال الحمراء، تحرقها شمس تقف دون حراك، وسط سماء لها لون الرصاص. أتمدد نائماً في سريري، وأنا أسير عبر الأرض المحروقة تائهاً عن الظل والماء"[2].

إننا سندخل عبر اللغة الشعرية وصيغة المعروض الذاتي (المونولوج الداخلي مع زمن الجمل المضارع) لنتابع أزمة وعقد الشخصية، سنلاحظ كيف يتم التبديل من صيغة لأخرى، وكيف يخترق المعروض غير المباشر(الحوار غير الكامل) خطاب الشخصية، فهنا سنجد كلمة تدخل وتخترق خطاب الشخصية وسيكون الاصطدام الأول بين الشخصية وبين الواقع المحيط والعودة للواقعي من خلال طرقات على الباب، هذه الطرقات تأتي لتخترق انهماكه في تعريفه بالأزمة التي يعيشها، حيث تبدو هذه الطرقات التي لا تنم عن حوار مباشر كمقدمة لتعريفنا بطبيعة العلاقة بين الشخصية وبين الواقع.

لنتابع هنا كيف يمارس دخول طرقات الباب اختراق عالمه الذي يتوه فيه في الغرائبية:

"توقظني من موتي طرقات على باب البيت. أجلس في سريري وأنا أرشح عرقاً، ورأسي ما زال مليئاً بالدوار. أمد يدي في الظلام أبحث عن كوب ماء وضعته قبل النوم، بجوار رأسي. أبلل جفاف حلقي، وأمشي دائخاً أفتح الباب، فلا أجد خلف الباب أحداً"[3].

ونكتشف كما رأينا أن الطرقات نفسها لا تنتمي للواقع أو أنها نفسها جزء من الخطاب الغرائبي الذي يسم بداية تعريف الشخصية بذاته، ثم عبر ذات الجملة المتكررة نجد الشخصية هنا يمضي في التعريف بأزمته:

"زمن مضى وزمن آخر لا يأتي.

وبينهما متاهة لن تنتهي إلا عندما أهتدي إلى نبع الماء المدفون تحت الرمال. يأتي الصباح فأنسى النوم والكوابيس، والأرض المفروشة بالجمر، والمسقوفة بالرصاص. أمضي في شوارع المدينة، أخترق تعليمات المرور وأجتاز الطريق أثناء الإشارة الحمراء. أسير بين الناس كمن يسبح في حوض من الماء".[4]

حتى نجد الخطاب الذي سيقوم بتعريفنا بحالة الانفصال التي يعيشها "خليل الإمام"، عبر كلمة أو خطاب تنطقه ذات غير معروفة، هنا الخطاب يتكرر ضمن ذات الشخصية، ليخترق واقعها الذي تعيشه الآن حيث يعرف بانفصاله عنه :

"- كأنك لا تعيش معنا.

عبارة يقولونها، فتنزلق على سطح الذاكرة دون أن تترك أثراً. لم أعد أهتم بما يقولونه أو يفعلونه. أراهم فلا أرى إلا جزءاً من الفراغ الذي يغلف الكون، وأسمع كلامهم فلا أسمع

إلا ضجيجاً لا أفهمه ولا أتواصل معه. إنني فعلاً لا أعيش معهم. بل أصبحت أكره أن أعيش معهم، وأرى أن حياتي مجرد انتظار لزمن يرفض المجيء، فأهرب إلى الزمن الذي مضى أبحث فيه عن فسحة شهيق وزفير. لم أهجر عملي بالجامعة ولكنني صرت أغيب كثيراً ولا أعتني بتحضير الدروس، موقناً بأنه عمل زائد عن الحاجة، لا نفع منه ولا ضرورة له. وما هذه اللغة الأجنبية التي أتولى تدريسها إلا لغة إضافية، لا جدوى منها ولا حاجة لأحد بها"[5] .

إن هذا الخطاب سينقلنا إذن للواقع وللأزمة السردية وسيستمر نفس المعروض الذاتي الذي لا شك انه قد تمّ استخدامه ليضفي مزيدا من الدرامية، باعتبار أن الحدث يحصل الآن ومستمر في حدوثه يتضافر مع اللغة المُعَبِّرة عن القلق والألم التي سبق أن تحدثنا عنها :
"- كأنك لا تعيش معنا"[6].

وبعد هذه العبارة التي ستتكرر في مواضع تالية كما سنرى سنجد أن الخطاب قد أصبح من خلال صيغة المسرود الذاتي(المونولوج الذاتي مع زمن الماضي للجملة) حيث ينتقل راوي الخطاب ليعرفنا بحكاية الشخصية (بلسانها) حيث يؤكد لنا ما تحقق قبل فترة من حصوله على شهادته ومن تصرفات أهله الذين سيتم الحديث عنهم (كنوع من التهميش) للأسرة وللأهل :"تم كل شيء بحسب ما كنت أبتغي. فزت بالشهادة العالية التي تنتهي عندها أحلام الدارسين، لأبدأ العمل مدرساً بالجامعة. قررت أن أنسى ومنذ اللحظات الأولى كل شيء عن السنين التي عشتها موفداً للدراسة بأقصى مدن الشمال. أبدلت ريشي كما تفعل الطيور بعد انتهاء الربيع.....

متماهياً مع شروط البيئة ومجدداً انتسابي إلى الفرقة الناجية. أكملت نصف ديني بالزواج، وسعيت لإتمام نصفه الآخر بالمداومة على الصلاة، وعدت فرداً من أفراد القبيلة، يسلم نفسه دون تحفظ لطقوسها وشرائعها"[7].

وسيستمر نفس الخطاب مع نفس الاختراق من الجملة نفسها التي ستتحول هي ذاتها بحكم تكررها لطاقة فعل وتنبيه لما عليه الشخصية، وكأنما هي مخزونة في ذاته العميقة يعبر عنها هنا بتكرارها :
"-كأنك لا تعيش معنا.[8] .

وهنا سيتم التهميش للأهل بعد أن كان سابقا يطال المجتمع والمكونات الاجتماعية والدينية للأهل، حيث يتحول من القبيلة والقطيع ليصف الأسرة والأهل:

"وجدتهم يحتفظون لي بقطعة أرض هي حصتي من إرث الأب الميت. قايضت الأرض بشقة بالطابق الرابع، قريبة من الجامعة ولها مطبخ واسع به شرفة تطل على البحر. جئت للشقة بالزوجة التي أسعدها اتساع المطبخ وشرفته التي لا نرى البحر إلا منها"[9].

ثم سنعود بعد هذه العودة التاريخية والسريعة للخطاب الذي رسم من خلالها وعبر استخدام ضمير الغائب عند الحديث عن الأهل و المجتمع، لنجد أمامنا رصدا لصورة تقوض هذا التصالح الذي تمّ الحديث عنه، وبعد أن ترسم صورته تمهيدا للانتقال للماضي ورسم صورة الشخصية في الخارج وهو يدرس.

"ثم بدأ كل شيء يتقوض وينهار عندما صرت أسمع طرقاً على باب البيت أثناء الليل، وأقوم مفزوعاً من نومي، أسأل من وراء الباب؟ فلا أسمع رداً، وأفتحه فلا أجد أحداً[10].

ثم وفي تكرار متميز تنقطع ضمنه الكلمة وكأنما الراوي والشخصية قد غرقا معاً في بحر عميق، لنجد أن بواسطة هذه الكلمة قد تمّ هذه الكلمة النقلة للماضي وكيف تمثل هي رابطة التحام بين زمنين، حيث بعد ها وبعد أن سيتحول الخطاب من جديد وهناك تتأسس قصته:

"- كأنك..

إنني لا أعيش معهم، ولا أعيش مع أي أحد آخر. حتى زوجتي صار وجودها بجواري على السرير كل ليلة، عبئاً لا أقوى على احتماله"[11].

ونلاحظ هنا أن الصيغة السردية المستخدمة هي المعروض الذاتي، حيث الخطاب بتحوله بهذا الشكل يمضي ليرسم مزيدا من التوتر سابقا للحظة الانتقال للزمن الماضي حيث يتم الانتقال عن طريق حوار شخصية أخرى، إن خطابات الشخصيات الأخرى المعروضة (في صيغة حوارية) تستخدم لتمكننا من الانتقال لموضع الشخصية، كما تعبر عن موقف خارجي من الشخصية يساهم في رسمها (الشخصية) أمام المروي له كي لا يتورط الراوي في التعبير المباشر. تتكرر الجملة السابقة حيث نلاحظ ما يلي:

"- إنه يكتب رسالته عن الليالي العربية.

تسطع في قلب الظلام أضواء مدينة بعيدة. وأستعيد مع تراتيل الموج ذكرى تلك الأيام التي حاولت أن أمحوها من تاريخي.

......

إنه يكتب رسالته عن الليالي العربية"[12].

إن الجملة السابقة التي تكررت كانت لنقل الحكاية من لحظة الصفر زمنيا، إلى زمن الماضي، حيث الشخصية توجد، بحيث تصبح الصيغة السردية بهذا الشكل أداة لانتقال زماني وللانتقال أيضا من مكان لأخر عبر نقل خطابات مختلفة يتمثل الأول في اهتمام الأسرة والأهل والمجتمع (تواجد الفرد ضمنهم حيث يمارسون إعلان غيابه عبر كلمة تتردد) " كأنك لا تعيش معنا"، كما تستخدم الجملة الثانية التي تمثل أيضا خلاصة اهتمام فئة أخرى به حيث يقال عنه "إنه يكتب رسالته عن الليالي العربية" باعتبار ما فيها من تحرر، وبعد هذا الدخول للعالم الأخر و الفضاء الأخر وللماضي، ستكون اللغة أداة لأسطره حالة الشخصية وموقفه من الماضي. ونجد هنا أيضاً استخدام صيغة المعروض الذاتي لأسطرة الوضع الجديد ولرسم هالة درامية على الموقف الكلي، كما سنجد الراوي يستخدم صيغة النقل لتأطير خطاب الشخصيات هناك في المكان الأخر والزمن الماضي:

"يدخلني هذا التقديم دائرة الاهتمام والفضول، ويحيطني بشيء من وهج الأسطورة العربية وسحرها. وأسمع سؤالاً عن الجانب الذي اخترت دراسته، فأجيب بصوت يلونه الأداء المسرحي:

"- عن العنف والجنس[13].

إنها أول كلمة يوجهها خليل الإمام إلى محاوره المجهول، ويبدو أن الراوي سيحرم الجميع من لذة الفوز بنيل حظوة الحديث الأول، التي ستكون للبندا التي ستناقشه عن سر بدويته، حيث هو لا يهتدي إلى رفيقة ثابتة :

إننا كما نرى أمام حوارات قصيرة واعتماد (الراوي/ الشخصية) على الصيغة الذاتية، التي تكون غالباً مسرودة (زمن الماضي) عندما يميل الراوي لرسم تاريخ الشخصية ورسم حدود علاقاته الخارجية، بينما تكون معروضة(فعل جملها مضارعا) عندما يكون الهدف

التعبير عن المشاعر وكذلك لغرض رفع التوتر الدرامي وإشعار المروي لهم بأزمة الشخصية المستمرة غير المنتهية. هنا تخترق ليندا بخطابها الذي تمّ انتقاءه بعناية لترسم للشخصية صورة نمطية خاصة أرادها خلفها الراوي وهو ينظم الخطاب الروائي فيما يبدو:

"- ما هذا الذي تفعله أيها البدوي؟.

لم يزعجني السؤال، بقدر ما أزعجني أن ليندا تقوله وهي تتحاشى النظر إليّ. ظلت تقود السيارة وتضع عينيها على الطريق. أدركت بشكل غامض ما ترمي إليه. ولعلها ما عرضت أن توصلني في طريقها إلا لتقول لي هذا الكلام"[14].

إننا كما نرى الحوار تبدأه أنثى، وهذه الأنثى باعتبارها مالكة مفاتيح هذه المدينة، التي يهبها لروحه، وسنرى كيف أن هناك شخصيات معينة يختارها الراوي بدقة لتكون هي بادية الحوار، ويعود من جديد للصيغة الذاتية التي هي لب الاشتغال هنا، حيث سيشرح عبر العودة الزمنية والخطاب المسرود الذاتي، أسباب حوارها هذا، إننا كما نرى أمام المسرود الذاتي وهو يستخدم بدقة كمادة لشرح ما مضى أو ما انتهي ولتوضيح الخلفيات .

" فلقد رأتني منذ ليلتين أعود متأخراً إلى البيت، ومعي امرأة تضع أصباغاً كثيرة على وجهها، ولا بد أنها حسبتها إحدى النساء المحترفات. أعرف أن ليندا لا تحب أن يحدث ذلك في بيتها ولا أظنها ترتاح كثيراً لهؤلاء الطالبات اللاتي يزرنني. كان السؤال ناقصاً فبقيت صامتاً انتظر بقيّته.

ألم تستطع الاهتداء إلى صديقة ثابتة؟"[15].

وبعد أن يحدثنا عن مشاعره تجاه حواره معها وكيف يشعر تجاهها ، سيستخدم نفس الصيغة (الخطاب المسرود الذاتي) ليحكي لنا كيفية تعرفه على ليندا وزوجها:

"أعياني التنقل بين الفنادق الرخيصة ذات الرطوبة العالية التي تحيط بالجامعة وتعيش على إيواء الطلاب"[16].

ثانياً: الصيغة السردية في باقي الرواية

سيمضي نفس النهج ونفس الأسلوب المستخدم لرسم الصيغة السردية، في باقي الجزء الأول ، حيث نتابع (الراوي/ الشخصية) وهو ينتقل من المسرود الذاتي، للمعروض الذاتي، مباشرة عندما يقترب زمن التوتر وزمن بدأ العلاقة بينه وبين الشخصية لنتابع هنا كيف تم الانتقال من صيغة لأخرى:

"أ) انتهت التمثيلية فصعدت إلى غرفتي، ب) أرتدي منامتي، وأتكئ فوق الوسائط أطالع ألف ليلة وليلة، وأضع خطوطاً تحت المشاهد التي تهم دراستي. أنسى التاريخ وأدخل في الأسطورة"[17].

إننا كما نرى من خلال المقطعين السابقين قد انتقلنا من صيغة الخطاب المسرود التي كنّا عليها في (أ) للخطاب المعروض في (ب) تمهيدا لبدء التوتر في الحدث، هذا التوتر سيسببه مجيء ليندا إلى حجرة الشخصية، لتحدثه عن قلقها بسبب تأخر زوجها دونالد. دخول ليندا وتواجدها في نفس الحجرة وما سيحدث بعده من بدء علاقة الجسد بينهما كان يتم بإطار من صيغة الخطاب المسرود:

"جاءت ليندا تطرق باب الغرفة. انتبهت وأنا أتأمل مسحة الكدر التي غطت ملامحها أن هناك شبهاً بينها وبين الممثلة التي قامت بدور آن بولين في التمثيلية. لا بد أن المصير الفاجع الذي لاقته تلك الفتاة الفرنسية هو الذي أفزع ليندا وزرع في عينيها هذا القلق..

- إنني قلقة من أجل دونالد. تأخر كثيراً هذه الليلة"[18].

لنتابع بعد ذلك كيف يتم توظيف المعروض غير المباشر (الحوار الذي ينظِّمُه الراوي ويتدخل لتاطير) لرسم طبعية المشاعر المندسة داخل النفوس، فهنا خليل يكلم ليندا ويحكي لها عن الليل وعن شباب الليل ويبدو هكذا منتشيا بما أحدثه دخولها عليه في حجرته :

- ما زال الليل في شبابه الأول، فلماذا كل هذا القلق؟.

- إنه لا يتأخر أثناء الليل، إلا إذا أخبرني. وعندما فعل شيئاً كهذا منذ عام مضى، كان السبب أنه لم يكن لدينا هاتف بعد.

أحضرت من المطبخ أطباق الجبن والزيتون واللوز والفستق، وضربت كأسي بكأسها قائلاً: لنشرب نخب الأزواج الذين لا يتأخرون عن زوجاتهم إلا مرة كل عام"[19].

ثم سيتم استخدام صيغة الخطاب المنقول التي سنجدها ترسم طبيعة العلاقة بين خليل الإمام وبين دونالد، فالراوي وبحكم انطلاقه من ذات خليل الإمام لن يترك له الفرصة أن يتم مباشرة، إنه غالبا هنا يخرج عبر صيغة النقل هو وكل الأحداث المصاحبة لحضوره فهنا ينقل الراوي من خليل الإمام ما قالته ليندا عن زوجها دونالد:

"كانت قد عاودت النظر إلى ساعتها تتساءل مرة أخرى عن سر هذا الغياب، عندما سمعناه يفتح الباب. تركت كأسها مترعا وخرجت لاستقباله "[20].

أي إن نمط الصيغة السردية المستخدمة يحدد موقع الشخصية من خليل الإمام الذي منه ينطلق لراوي ليرسم معالم هذا الخطاب.

سنجد بعد ذلك صيغة المسرود داخلة ضمن إطار المعروض، حيث المتكلم هنا هو خليل الإمام ولكنه يلخص لنا قصة حياة ليندا وزوجها دونالد، بحيث يتشكل أمامنا بهذا التلخيص معالم حياتها وأبعادها، إن هذه النقلة للتلخيص بدل المشهدية والبعد الداخلي التي كانت غالبة على لحظات الخطاب السابقة، تسمح بدخول صيغة المسرود ضمن هذا الملخص، بحيث يبدو (الراوي/ خليل)مخلصا في تلخيصه، مما يعني أن خليل الإمام هنا يمارس تلخيص أو نقل مقولات قالتها له ليندا فيما سبق. ونجدها كما يلي:

ليندا ودونالد، مثال لصفاء العلاقات الزوجية وثباتها، وسط بيئة تزهو بتناقضاتها، وحرية العلاقات فيها، وتمرد أهلها على سلطة المؤسسات بما في ذلك مؤسسة الزواج. وفي حين كان دونالد، بطبيعته المنطوية نوعاً ما، يضيق بالتعامل مع واجبات الحياة اليومية، ويقضي وقته في اقتناء الكتب ومطالعة الأفكار البوذية والاستغراق في الأحلام وتفسيرها[21].

ثم هنا سينقل لنا خليل الإمام ما سمعه من ليندا ليؤكد هذه القصة التي لخصها، التي على الرغم من ورودها عبر نقل خليل الإمام لها، إلا أنها تحمل رؤية ليندا لزوجها:

"كنت قد سمعت منها كيف تعرفت على دونالد أثناء عملها بالمكتبة. كان أكثر العاملين

صمتاً، وأقلهم سعياً لإنشاء علاقة معها. وإذا تحدث فهو لا يتحدث إلا عن كتبه أو عن أحلامه في الليلة السابقة، فهو رجل كثير الأحلام، ويؤمن بأن الأحلام التي نراها ما هي إلا تجارب أولية لأشياء سنراها تتحقق في المستقبل بشكل ما" [22].

إننا كما رأينا أمام ما يحصل بين خليل الإمام وليندا من حوار تمّ ضمنه نقل مجموعة من الملخصات التي ترسم طبيعة العلاقة بين الزوجين(ليندا ودونالد)، بحيث تصبح صيغة الخطاب المنقول كما رأيناها مادة لسرد الماضي وتلخيص ما يلزم لمضي عجلة السرد، إن انهماك دونالد في عالم الأحلام، وطبيعته اللاجسدية ستكون منطلق لانجراف زوجته مع خليل الإمام في لعبة الجسد، لنتابع هنا :

"كانت قد عاودت النظر إلى ساعتها تتساءل مرة أخرى عن سر هذا الغياب، عندما سمعناه يفتح الباب. تركت كأسها مترعة، وخرجت لاستقباله. عادت بعد ربع ساعة لتقول إنها أبدت له استياءها، لأنه نسي أن يخبرها أو يهاتفها، وأبلغته بلهجة حاسمة أن خصامها معه سوف يستمر إلى الصباح. بدأ النبيذ يؤثر في توازنها" [23].

وكما نرى من خلال المقطع السابق يتم نقل ما حدث بين ليندا وزوجها مؤطراً بخطاب خليل، بحيث يبدو هناك ظل لسخرية خفية، عبر اللهجة الحاسمة والخصام مع الزوج الذي سيثمر لصالح ناقل الخطاب.

ومع مضي العلاقة بينهما في التطور سيعود الراوي لتوظيف صيغة الخطاب المعروض وسيكون توظيف الخطاب المسرود الذاتي أولا، ثم الانتقال للخطاب المعروض الذاتي عند رسم حِدة هوسه:

"وكأن ما نشأ بيننا لم يكن إلا استجابة لقوة لا قدرة لأحد منا على دفعها أو الهروب منها. لا أدري بأي عذر تركت زوجها، ولا أجدني بحاجة إلى أن أهدر وقتاً ثميناً بسؤالها عن ذلك، فلا بد أنه ذهب إلى النوم من وقت مضى. كان ميلاد هذه العلاقة بالأمس مغامرة واكتشافاً. كان اقتحاماً لأرض مجهولة. أما الآن فإن الأرض المجهولة لم تعد كذلك. صارت تفضي إلى آفاق أكثر رحابة واتساعاً وألفة" [24].

ثم سنجد الحوار الذي يأتي قصيراً ومحدودا ويعبر دائما عن موقف ما، لنتابع هنا تساؤل خليل الإمام عن مدى معرفة دونالد بالعلاقة بينه وبين ليندا:

- هل صارحته أنت بذلك؟.
- لم أقل له شيئاً.
- وكيف تراه عرف؟
- رأى في الحلم شيئاً جعله يوقن أن علاقة سوف تنشأ بيني وبينك، وكان كل ما طلبه مني بعد ذلك هو أن تستمر حياتي معه مثلما كانت قبل أن أعرفك، فهو لا يريد لعلاقة عابرة أن تكون سبب انفصالنا" (25).

إننا كما رأينا أمام حوار يتم فيه نقل رؤية أخرى أو يتم فيه رسم رؤية شخصية ما من موضوع ما، تأتي هنا عملية الحوار لتصف رؤية دونالد للعلاقة، ثم سنجد بعد قليل موقف خليل الإمام من الموضوع عبر صيغة المسود الذاتي التي تمثل الهيكل العظمي للصيغ السردية المستخدمة في الرواية.

بقدر ما أفزعتني العبارة التي تصف هذا الفيض من الحب بأنه علاقة عابرة، فقد أذهلني موقف زوجها اللامبالي. ليكن قد خامر قلبه الشك. وليكن قد أدرك ما يحدث بيننا وأدار وجهه إلى الناحية الأخرى مدعياً أنه لا يرى شيئاً، فكله ممكن وجائز (26).

كما تأتي أحيانا صيغة الخطاب المسرود الذاتي لتكون مدخلاً للروائي عبر خطاب الشخصية، حيث يتدخل طارحا خطابا اجتماعيا. كما سنرى في القسم (ب) من المقطع التالي:

" (أ) وبقدر ما كانت هذه الرحلة فرصة لتعميق معرفتي بالمرأة التي رافقتها، والاقتراب من جوانب في شخصيتها لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال ما يتيحه السفر من رفقة تتواصل كل ساعات الليل والنهار. فقد كانت مناسبة أيضاً، لأن أتعرف على هذا البدوي، (ب) الذي يحمل ميراث مجتمع، ظل لعصور طويلة، يخبئ النساء داخل عباءة ثقيلة من التقاليد، والقيم المستعارة من عصور الحريم والسلاطين، باعتبارهن مخلوقات هشة، ضعيفة، يؤذيها ضوء الشمس. وأفتش عما تبقى من هذا الميراث في وعي ولاوعي الرجل الذي خلع

أرديته البدوية، وتخلى عن خيمته، وشياهه، ونياقه، واكترى مقعداً في طائرة تحط به في أكثر مناطق العالم تحرراً، وانعتاقاً، من سطوة القرون الوسطى. أعرف أنني سعيت إلى المرأة، تلبية لاحتياج إنساني، متجاوز أي موقف فكري أو فلسفي أو أخلاقي منها [27] .

كما سيستمر استخدام صيغة الحوار للتعريف بالشخصيات الجانبية، حيث هنا نحن أمام صديق خليل الإمام وهو يحاوره فنجد هنا الطبيعة الهزلية(ظاهريا) التي لدى عدنان، كما سيتكفل (الراوي/ الشخصية)

بعد ذلك بالتعريف بأزمته التي يعيشها :

"- ألا تتخلى عن طبيعتك الهازلة؟.

- ولماذا تظن أنني أتكلم هازلاً؟

أعرف الجرح الذي عانى منه عدنان لمدة طويلة. أحب امرأة من أهل هذه المدينة وتزوجها وأنجب منها طفلاً. وبعد أكثر من أربع سنوات من الزواج ظهر في حياتها رجل آخر [28] .

وسيستمر حضور دونالد دائما بصيغة الخطاب المنقول، حيث لا يتيح له الراوي فرصة الحديث المباشر لنتابع هنا نقل خليل الإمام لحواره هو ودونالد:

أخبرني كيف بدأ بتحضير رسالة عن الديانة البوذية، ثم أهملها لأنه كان في تلك الأيام مشغولاً مع إحدى الجمعيات الهيبية بالانتقال من مدينة إلى أخرى لحضور حفلات الموسيقى الدارجة، وأنه عاش أكثر من صيف بإحدى المنتجعات التي يقيمها أبناء الطبيعة، يعزفون الموسيقى، ويتقاسمون لفائف الأعشاب المخدرة، ويستمتعون بمشاع العلاقات الجنسية. وبرغم إهماله لتلك الرسالة، وانخراطه في العمل مكتبياً بالجامعة، فإنه لم يتخل عن شوقه لدراسة البوذية. وهو ما زال يطالع تعليمات بوذا، ويمارس بين الحين والآخر تمارين اليوجا، ويحاول الارتفاع إلى تلك الحالة من الصفاء والشفافية التي تسميها التعاليم البوذية "النيرفانا"، التي تتيح للإنسان الاندماج بروح الكون" [29] .

وعلى الرغم من استخدام (الراوي/ الشخصية) لضمير المتكلم وعلى الرغم ن أن الخطاب يخرج من الفرد (خيل الإمام) إلا أن الخطاب في كثير من المواضع التبريرية يتم فيه

استخدام صيغة المتكلمين وليس المتكلم من خلال الانتقال بالخطاب المسرود الذاتي من الفردي إلى الجماعي:

"(أ) وكنت عندما أذكر كلماته بعد ذلك يتراءى لي كأن برامج النزهة وارتياد المسارح والملاعب، (ب) وما كنا نقوم به من نشاط يومي، لم يكن إلا ذريعة نختلقها لكي لا نتوقف لحظة لمواجهة أنفسنا، كأننا نهرب بواسطتها من شيء، نخشى لو توقفنا لحظة عن الحركة لجاء يهاجمنا ويفسد علينا متعة النسيان"[30].

إننا كما نرى أمام انتقال الخطاب من حديث الفرد إلى حديث الجماعة، وذلك تحديدا عندما كان المسرود هو الأفعال والممارسات في الجزء (ب)، حيث الشخصية تسعى لجعل التهمة التي تشعر بأنها فردية، لتجعلها تأخذ منحى جماعياً عبر اشتراك خليل وليندا في البرامج المشتركة والنشاطات المختلفة.

وسيكون كما عهدناه الخطاب المعروض الذاتي هو الأداة المفضلة عند تصاعد الخطاب وارتفاع نسق الدراما وذلك لجعل العمل أكثر توتراً:

"(أ) قوة تتلبسني وتدفعني لأن أرتكب أية حماقة في حقها الآن. أن أقذف بها فوق الأرض وأدوس بأقدامي كل جزء من جسمها حتى لا تقوى على الوقوف أو الكلام أو الذهاب إلى أي مكان آخر في الدنيا. أن أطوق عنقها بأصابعي وأخنقها، حتى تسقط كما سقطت ديدمونة جثة بلا حراك. أقتلها وأحبها بعد ذلك. كنت أرتعش كأنني مريض بالحمى. وكنت أقبض بقوة على زندها وهي تتألم وتسألني أن أتركها تمضي. ولكن كيف أستطيع أن أتركها تمضي؟. حاولت أن تنتزع ذراعها من قبضتي فأمسكت به مستخدماً اليد الأخرى،قابضاً عليه بتشنج وعصبية، لكي أمنعها من الخروج. كنت أحس بوجهي ملتهباً كأن جمراً يتقد تحت جلدي، وأنا أطحن ضرساً بضرس، محاولاً أن أتمالك أعصابي وأستحضر أقصى ما أستطيع من عقل أمنع به نفسي من تلبية هذه الأفكار المجنونة التي تريدني أن أقتلها وأحرقها وأصنع من رمادها قدحاً أملأه خمراً أعاقرها مدى الحياة. مرت لحظة بعمر الفاجعة، كلانا ينتفض ويرتعش، قبل أن أترك أصابعي المتشنجة حول ذراعها تتراخى وتفك قبضتها. ولا أدري ما الذي رأته ليندا يرتسم من انفعالات على وجهي حتى صارت تبحلق فيه بعينين تمتلئان ذعراً [31].

إن المقطع السابق وعبر استخدام الأفعال المضارعة الموحية باستمرار الحدث وديمومته ومع الصور العاكسة للبعد النفسي وكذلك حضور التفاعل مع نص سابق، يأتي كله ليرسم لحظات ما قبل نهاية العلاقة بين الشخصية خليل الإمام وبين ليندا.

خلاصة عن الصيغة السردية في الثلاثية :

تستمر الصيغة السردية المستخدمة في الثلاثية بنفس النمط حيث الراوي يقوم بتنظيم الصيغة السردية وتكون صيغة المسرود الذاتي هي المسيطرة حيث يتم توظيفها لبناء الجسم الكلي لخطاب الثلاثية، بينما يكون هناك حضور اقل لصيغة المعروض الذاتي يكون أكثر بروزا في أزمنة خاصة منتقاة بعناية، ليبدأ معها حالة توتر درامي تعبر عن قلق الشخصية أو آلمها أو موقف خاص فيه نوع من التوجس والخوف أو بناء علاقات جسدية جديدة. بينما سنجد توظيف صيغة المنقول المباشر لترسم الشخصيات وأحوالها بسرعة وتاريخها كما تأتي لتهميش شخصيات بعينها مثل شخصية دونالد زوج ليندا في بداية الثلاثية، كما نرى توظيف صيغة المعروض غير المباشر لرسم الشخصيات بشكل مباشر مثل شخصية عدنان أو في الجزء الأول أو الحوار الذي تم من خلالها رسم ليندا وخليل في بداية الثلاثية.

هوامش الفصل الرابع:

(1) أحمد إبراهيم الفقيه، الثلاثية الروائية (سأهبك مدينة أخرى، هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه أمرأة واحدة) ط.2، 1997.م
(2) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 5.
(3) الثلاثية/ جزء :1/ ص:5.
(4) الثلاثية/ جزء :1/ ص:5.
(5) الثلاثية/ جزء :1/ ص:6 .
(6) الثلاثية/ جزء :1/ ص:6 .
(7) الثلاثية/ جزء :1/ ص:6
(8) الثلاثية/ جزء :1/ ص:6.
(9) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 6.
(10) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 7.
(11) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 7.
(12) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 5.
(13) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 7.
(14) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 9.
(15) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 7.
(16) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 10 .
(17) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 11 .
(18) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 11
(19) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 6.
(20) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 13 .
(21) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 12 .
(22) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 12.

(23) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 12.

(24) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 18.

(25) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 28 .

(26) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 28.

(27) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 28.

(28) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 33.

(29) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 38.

(30) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 41.

(31) الثلاثية/ جزء :1/ ص: 96.

الفصل الخامس

5

جماليات الصيغة السردية والرؤية في (رواية التابوت) للغزال[1]

حكاية رواية التابوت:

أُسست رواية "التابوت" مع غياب اسم الشخصية المركزية في هذا العمل وهو من سنصطلح على تسميته "بالمتكلم" على طول هذه الدراسة، وسيلاحظ قارئ العمل كيف حققت خلخلة تركيبة الشخصية المركزية، الطرح العادي المهارس في الكثير من الروايات، عن طريق: أولاً: حضور الشخصية كمركز لحركة السرد، فهو الوحيد المتكلم بصيغة المعروض الذاتي، أو المسرود الذاتي (المونولوج الداخلي)، وهو المؤطر لخطاب الرواية والموزع لحركة السرد وكان الأقرب من خلال حضوره الأوَّلِيُ في ثلث الرواية الأول، حيث كان الحاضر الوحيد، ثم بعد ذلك كان يؤطر خطاب الشخصيات الأخرى. كما أنه كان الأكثر بوحاً وطرحاً للآراء الشخصية. ثانياً:غياب اسمه. أي مع ذلك الحضور الكثيف للشخصية، نجد غياب اسمه على طول العمل.

كما انقسمت الشخصيات من حيث حضورها إلى ما يلي:

أ) شخصيات مركزية وحاضرة بذاتها وهي كما يلي:

المتكلم، بشير، زيدان، جمعة، وهي التي سيكون تركيزنا عليها في دراستنا للصيغة السردية،والرؤية، التي نرى أنها أيضا قد تم عن طريقها خلق أفق تباين بين الشخصيات.

ب) شخصيات غير مركزية، وهي الشخصيات الأخرى في العمل

تحكي رواية التابوت قصة مجموعة من الشباب يستعدون للتوجه للجنوب لأداء الخدمة العسكرية هناك وبينما الشخصيات موجودة في لحظة ما قبل السفر، يبدأ الراوي روايته، حيث يرسم لنا قصة المتكلم (الشخصية المركزية التي لا نجد لها اسما طول الرواية) الذي يمثل الشخصية المحورية في السرد، وعبر العودة الزمنية (الاسترجاع) نتابع قصة طفولته في القرية وانتقاله هو وأبيه وأمه من القرية للمدينة عندما قرر أبوه ترك العمل في النفط، وكذلك قصته مع حادثة موت أبيه ثم حادثة موت أمه، كذلك نتابع قصة سفره لكوريا وما رآه هناك، وكذلك تعرفه على ناسكة في الجامعة التي يشتغل فيها مدرساً، ثم تحكى لنا قصه عبد العزيز ومحاولته الانتحار، و عبر العودة الزمنية ومن خلال وعي بشير، ثم رسم قصة الشيخ الأسطورية وصراعه مع الجن، كما نتابع عالم المزار حيث يجتمع الزائرون في ضريح الشيخ وتحكى لنا تصرفات بشير في المزار الأسبوعي وعمله في بيع الوقود، كما سنتابع قصة زيدان وجده المجاهد الذي توفي في معركة الهاني، وترسم أمامنا حركة زيدان المؤمن ضمن حقله وهو يمارس عمله في فلاحة الأرض، كما نتابع أمامنا باقي الرفاق في الرحلة ووصول المجموعة للجنوب وبداية إقامتهم هناك ثم بعد زمن قصة الناقة الأسطورية والصراع حول مسألة قتلها بين جمعة وزيدان، ثم قرب نهاية الرواية نتابع تردِّي حال جمعة وبشير وشربهما الخمر الذي صنعاه هناك في الصحراء، ثم نجد قصة موت جمعة، الذي يمثل شخصية الجندي النمطية، وأيضا موت بشير في لحظات الرواية الأخيرة.

أولاً: الصيغة السردية والرؤية في التابوت

في رواية "التابوت" وضمن نسق التباين الذي بنى به الروائي روايته، كان التباين على مستوى الصيغة السردية المستخدمة مع كل شخصية، وعلى مستوى الرؤية أو التبئير، ففي حين كان المتكلم حاضراً بالصيغ الذاتية، سواء المعروض أو المسرود، فإن "بشير" كان حضوره عن طريق صيغتي المسرود والمنقول بينما كان حضور "زيدان" عن طريق المسرود فقط، وحضور "جمعة" كان غير مباشر من خلال الآخرين.

(1) المتكلم بين الصيغ الذاتية - المعروض والمسرود الذاتي - والرؤية غير الذاتية:

تميز المتكلم عن غيره من الشخصيات بصيغتي (المعروض والمسرود الذاتي)، واللتين ليسا إلا تنويعاً لما عُرِف بـ (المونولوج الداخلي)، ونتاجاً لهذا الاختيار ولكونه المتكلم "الوحيد

لذاته"، صار هو الشخصية الحاضرة والدائمة الفعل ضمن الخطاب الكلي للرواية، ولقد تضافر حضور المسرود والمعروض الذاتي مع الوصف المستمر لحالة الفضاء المكاني (الشمس، والرمال، والمدينة، والبيت، وبتول النائمة).

ونلاحظ أن الروائي – وفي وعي فني متميز– لم يستخدم لهذه الشخصية مع الصيغ الذاتية الرؤية الذاتية التي أعتيد في تاريخ سردنا العربي–غالباً– توظيفها، ولكن استخدم الوصف العاكس لمفاهيم الشخصية العميقة، فترك العنان للمتكلم لكي يعبر عن ما يدور حوله من سلطة الشمس علي الكون، وهجوم أشعتها علي فلول الأشجار وكل حبات التراب اللامع وانعكست بذلك حالته النفسية، دون أن يقع في مطب عادية التشخيص من خلال إلقاء الأحكام والحديث المباشر من الشخصية عن معاناته.

أستُخْدِم هذا النوع من التشخيص للمتكلم فقط ولم يكن هناك أي استخدام من غير "المتكلم" لصيغتي المعروض والمسرود الذاتي. ولننظر لهذه الصورة المعبرة عن حالة الذات لحظة السفر:

"فلول الأشجار المحيطة بالسور بدت مهزومة. انحنت قاماتها. بدت من بعيد منكسرة متألمة تحت عذاب سطوة الشعاع المذاب. على رؤوسها تنسكب شلالات من الأذى والوميض، وأطلال مباني المدينة البعيدة المتغلغلة في قوس السماء الطالة من فوق السور يراقصها السراب اللامع والريح الميتة. كانت عالية وضئيلة. تشاهدنا من بعيد. تشاهد هذا التألق الأسطوري، وهذا الألم النهاري المنصب والذهول"[2].

إننا كما نرى مع المتكلم، وهو يرسم صورة للواقع المحيط به لحظة السفر للجنوب، وعلى الرغم من أن الصيغة المؤطرة للخطاب هنا هي المسرود الذاتي مع – ضمير المتكلم– إلا أننا نكاد نشعر بأنفسنا أمام ضمير الغائب من خلال إبعاد الراوي (المتكلم) هنا للخطاب من المباشرة والعادية عبر الخطاب غير المباشر، الذي يعكس البعد الشخصي الأكثر عمقاً، حيث ينعكس إلينا من خلال الخطاب هنا حالة القلق والآلام التي تعيشها تلك الذات من خلال الكلمات المنتقاة بعناية والمكونة للصور الحواسية[3]، فالأشجار تتحول لفلول وهي تعاني الهزيمة وقاماتها منحنية وقد بدت منكسرة ومتألمة، والفاعل لكل هذا هو الشعاع الشمسي، إننا من خلال هذه الصورة، سندرك طبيعة الفضاء المكاني الذي تقف فيه تلك الشخصية

وحالتها الداخلية المأزومة نتاجاً لهذا الفضاء. كما ستتابع المباني المهزومة أيضاً تحت وطأة هذا الشعاع وهي توصف "بأطلال المباني" مما يعكس ويعبر عن المزيد من الحالة الداخلية للمتكلم. إن أطلال المدينة تلك كان يراقصها السراب اللامع والريح الميتة وهو ما يعني: أنّ وطأة قوى الطبيعة تحولت وهي تنتصب أمام المتلقي لخطاب الرواية كمُعَبِّر عن حالة الشخصية المركزية وشده ما يمور في داخلها من توجس.

بالطبع كان هناك حضوراً للفضاء الشخصي للشخصية، من الحين للآخر عبر صيغة المعروض الذاتي التقليدية:

"استقمت واقفاً. شعرت بمفاصلي تحتكُّ ببعضها كمفاصل باردة صدئة لآلة من حديد أرجعت ذلك إلى الحديد الذي يخترق عظم فخذي لأني شعرت بشيء بارد يمسُّني من الداخل"[(4)].

صيغة الخطاب المعروض غير المباشر:

استخدمت في الرواية صيغة المعروض غير المباشر وكان المؤطر للحوار هو المتكلم عندما يكون موجوداً، بينما عندما لا يكون موجوداً يقوم الراوي بضمير الغائب بتأطير الحوار بين المتحاورين.

صيغة المعروض غير المباشر كانت تُستخدَم عادةً لتغطي مساحات نصية صغيرة، وكان هناك اختلاف جذري بين الحالة التي تحدث فيها تلك الحوارات والمتكلم حاضر، والحالة التي لا يحضر فيها المتكلم.

كان "المتكلم" يؤطر المنطقة ما بين الحوارات، من خلال الصيغة الذاتية (المعروض والمسرود) الذاتي. على عكس كل الحوارات الأخرى التي لا يكون هو موجوداً فيها، حيث يتم تأطير منطقة ما بين الحوارات فيها من خلال الخطاب المسرود (ضمير الغائب).

ولنلاحظ هنا ومن خلال هذا الحوار الذي يدور بينه وبين "بتول" زوجته ليلة سفره، كيف يقوم الراوي بقطع الحوار بواسطة الصيغة الذاتية للمتكلم، فتتحول تلك الصيغة لتنظم ذلك الحوار "كنت غرّاً ساذجاً. رفعت رأسها، جمدت شفتاها لحظة ثم قالت:

- لعله من غير المجدي الغوص في المرامات البعيدة لطبيعة حياتنا.! صمتت. قلبت صورة أو صورتين في يدها ثم أردفت بصوت خافت قاهر:
- الحقيقة تتوارى في دعاوى الأقدار ... "[5].

إننا ومن خلال المقطع السابق نلاحظ كيف كان المتكلم يؤطر (بضمير المتكلم) الحوارات الحاصلة بينه وبين زوجته "بتول". إن صورة كلامها وصوتها الخافت القاهر هما انعكاس، لما يراه هو ويعرضه أمامنا من خلال صيغة (المسرود الذاتي)، لذاته، وسنلاحظ أنه عادةً ما يؤطر الحوارات بصيغة المسرود الذاتي أكثر من استعماله للمعروض. الذي يوظف لخلق توتر مكتوم وصامت ورمزي -أحياناً- ولنتابع هنا رصده السريع وغير المباشر لعلاقة الأم والأب وما يشوبها من توتر بسبب سفر الأب الدائم -من خلال الفعل المضارع المصاحب للمعروض الذاتي- في الماضي الطفولي:

"تُنزل أمي الإبريق من فوق الجمر،... . يخرج البخار المحبوس وتتكلم أمي:
- ألا يمكن أن تأخذ إجازة ؟. هنالك أشياء في البيت تحتاج إلى وجودك . . . ويتوجب تسجيله في المدرسة.! تصمت أمي ويصمت لعبنا، ويملأني غيظ طفولي..."[6].

من المقطع السابق الذي يحدث في الماضي نلاحظ كيف قام المتكلم عن طريق المعروض الذاتي (المونولوج الداخلي مع المضارع) بتأطير الحوار الحاصل بين أمه وأبيه، حيث خلق خطاباً متوتراً يناسب اللحظة الدرامية حيث التوتر في قمته بين الأم والأب، إنه يستخدم الأفعال المضارعة والحاملة لرسالة رمزية أخرى كما يلي:

(ليخرج البخار المحبوس ...) ليعبر إخراج البخار المحبوس من إبريق الشاي عن إخراج الأم للمكنون من الهواجس في صدرها.

إن المتكلم هنا وهو يؤطر الخطاب يضعنا أمام رؤيته الخاصة للأشياء ومواقفه بشكل غير مباشر ويستخدم هذا كأداة لينسحب هو ويترك الفرصة للشخصيات الأخرى لتمارس حضورها أيضاً كما رأينا من خلال حديث "بتول" السابق وهي تتحول - من خلال منطقها ومن خلال تصويره هو لانسحابه أمامها- لفيلسوفة تطرح رؤيتها.

(2) صيغة الخطاب المنقول:

صيغة المنقول كانت حاضرة مع المتكلم، خاصة لتأطير الأخبار العامة وبعض الشائعات كما أنه كانت تساهم ومن خلاله في طرح بذر مختلفة لقضايا قد تنمو مستقبلاً، مع التأكيد على أن صيغة المنقول لم تكن الصيغة الأكثر فاعلية ضمن الصيغ المستخرجة من قبل المتكلم، وفي نفس الوقت غابت نهائياً صيغة الخطاب المسرود معه (السرد بضمير الغائب) التي كانت الصيغة الأكثر حضوراً مع رفيقيه (بشير، زيدان)، وإن كانت حاضرة بشكل مبطن –كما أسلفنا– من خلال انسحاب المتكلم وحديثه عن أشياء قد تبدو غير ذاتية.

« بشير » بين الصيغة السردية غير المباشرة والرؤية المباشرة:

(1) تبديل الراوي لحركته من المتكلم لـ "بشير":

استخدمت مع "بشير" العديد من الصيغ، كان أكثرها حضوراً – من حيث السعة النصية– هي صيغة الخطاب المسرود، كما استخدمت صيغة الخطاب المنقول – وهي صيغة نادرة الاستعمال في الرواية في عمومها– معه لمسافات طويلة.

كان أول حضور فاعل له، من خلال امتزاج فني جميل بين المتكلم وبينه أثناء ركوب السيارة، وبعد فترة من الكلام الذي مارسه المتكلم وهو يصف الطريق بدأ يشخص "بشير" خارجياً من خلال صيغته المفضلة (المتكلم) وهي المسرود الذاتي ثم دخل "بشير" مباشرة كما يلي:

1- كان واضحاً أن وجه "بشير" يدور سابحاً مع أفكاره، وذكرياته، وتأملاته المهتزة، كما نهتز نحن مع العربة، وتهتز معنا حياتنا، وما سيقدم من أحداث.

2- ظل "بشير" يحدق إلى الصحراء التي لا تنتهي!.

3- الصحراء هي موطن الشياطين والجن. هكذا يردد الأسلاف!.

4- الأسلاف يقولون ... "[7].

كنا في الصفحات السابقة لدخول "بشير" وصيغة المنقول المباشر نتابع المتكلم وهو يبوح لنا بحِدة ما يعانيه، من الطريق والإرهاق، لننتقل إليه في المقطع (1) وهو يصف "بشير" خارجياً من خلال حكم يلقيه أمامنا كما يلي: "كان واضحاً أن وجه "بشير" يدور مع أفكاره..."،

إننا ومن خلال هذا الوصف الخارجي في بدايته من خلال وجه "بشير" سننتقل إلى المتكلم من جديد وهو يجسد حقيقة الامتزاج بينه وبين "بشير" (كما نهتز نحن وتهتز....) وبين "بشير" والكل. ثم في المقطع (2) من خلال تشخيص المتكلم لفعل يقوم به "بشير": "ظل بشير يحدق إلى الصحراء..." من خلال ذلك الفعل ننتقل إلى "بشير" وعبر كلمة مختارة بدقة ندخل معه بعد العودة لـعمق "بشير" من جديد (...التي لا تنتهي).

إن وصف الصحراء بأنها لا تنتهي هو من الفضاء الشخصي الداخلي لـ"بشير" وليس للمتكلم، مما يعني بأننا قد انتقلنا (تقريباً إلى بشير) من حيث الفضاءات، وما زالت الصيغة تخص المتكلم (بالمعروض الذاتي) من خلال الأفعال المضارعة المصاحبة التي تعكس استمرار الحدث (ظل بشير يحدق...).

في المقطع (3) سننتقل إلى فضاء "بشير" بالكامل، وذلك من خلال طبيعة الأفكار التي تدور أمامنا التي تعكس مفاهيم بشير عن الصحراء، الذي يرى في الصحراء موطن للجن والشياطين من خلال ما نقله له الأسلاف.

(3) الصحراء هي موطن الشياطين والجن. هكذا يردد الأسلاف.!

إننا وكما نرى قد انتقلنا نهائياً إلى فضاء "بشير" الداخلي وخاصة في المقطع (هكذا يردد الأسلاف)، الذي يخص بلا شك "بشير".

وبالطبع مع هذا الانتقال هناك انتقال في الصيغة السردية، فشخصية "المتكلم" قد اختفت هنا ونحن الآن مع "بشير" مؤطراً بالراوي الخفي الذي يتابعه وسينظم له كما سنرى فيما بعد المنقولات مرتبة ومنظمة.

في المقطع (4) سنجد أنفسنا مباشرة مع تحول الخطاب إلى المنقول المباشر حيث ستنتقل إلينا مباشرة روايات الأسلاف (أسلاف بشير) عن قصة الصحراء وطرد الشيخ الأسمر للجن والشياطين. (الأسلاف يقولون...).

إننا بالعودة للخطاب والمتابعة الفاحصة سنجد أن هذا الدخول لم يكن الأول فالمتكلم كراوٍ للخطاب كان قد جهز المروي لهم من خلال تلميحين سريعين: " كان "بشير" يتململ

في رقدته المحشورة بين الجنود والحقائب وهو ينظر إلى الصحراء الواسعة..."[8].

إننا نلاحظ من خلال المقطع السابق كيف تحول المتكلم شيئاً فشيئاً للتداخل مع شخصية "بشير" وهو يرصد اتساع الصحراء وتململ "بشير" في رقدته المحشورة، وبعد قليل يعود لـ "بشير" من جديد من خلال الوصف الخارجي لمظهره: كان "بشير" محزوناً. هكذا أوحت ملامح وجهه الكظيمة وعيناه المسلطتان على تقلصات الأضواء وتتابعات المشهد...[9]. إن المتكلم وهو يناور كما رأينا حول "بشير" لنتحول من حيث الرؤية من الفضاء الداخلي "للمتكلم" إلى الفضاء الشخصي الداخلي "لبشير". ثم بعد مسافة أخري:

" (1) غاص "بشير" في صمته. في عينيه الضيقتين تتطاحن رؤى وأفكار. متى يهبط الليل؟............ (2) الصحراء تجوبها الأمراض الخفية والأشباح وقبائل الجن، وتمرح على بقاعها الموحشة غيلان الكهوف يعشش فيها طيف الموت"[10].

ومن خلال ما نراه في رقمي (2 ، 1) ضمن المقطع السابق نلاحظ بداية دخول المتكلم للفضاء الشخصي لـ"بشير"، ثم في رقم (2) نلاحظ كيف تحول الخطاب للفضاء الشخصي الداخلي لـ"بشير" بالكامل، إن ذلك ما سيؤكده فيما بعد ضمن الرواية، انتماء هذا المفهوم الخاص عن الصحراء لشخصية "بشير"، تلك الصحراء التي صوَّرتها قصة طرد الشيخ للجن والمردة فيها. ومن خلال نوعية الأفكار المطروحة ندرك حقيقة الفضاء الشخصي المسيطر وهو خطاب "بشير" الداخلي مما يعني انسحاباً من المتكلم لصالح "بشير". إن الراوي كما رأينا قام بإعداد المروي لهم للدخول لشخصية "بشير" في المقطع الذي قمنا بإيراده أولاً لينتقل بعد ذلك ومن خلال صيغة المنقول السردية لينقل أمامنا ما يدور في رأس بشير من أفكار ويحقق بذلك للشخصية الحضور أمام المروي لهم.

(2) آلية تتالي المنقولات لبناء حكاية الجن والشيخ - عبر صيغة الخطاب المنقول -:

استخدم الروائي مع شخصية "بشير" صيغة المنقول المباشر التي من خلالها مكننا من الإطلاع على جذر "بشير" المؤسس له، والحكايات القديمة التي تدخل في تأسيس بُعده الشخصي. وحقق المستقطع الذي كنا نحلله قبل قليل حضور رؤى متعددة حول تلك الحكاية: "كان واضحاً أن وجه "بشير" يدور سابحاً....

الصحراء هي موطن الشياطين والجن. هكذا يردد الأسلاف!.
الأسلاف يقولون ... [11].

إننا من خلال كلمة الأسلاف يقولون ولسعة نصية طويلة سنجد أنفسنا مع ما ينقله "بشير" من خلال تأطير فضائه الداخلي للمنقولات عن أسلافه.

وسنتلقى من خلال وعي "بشير" المنقولات المختلفة التي سنعتبر أن من يقوم بترتيبها هو راوي خارجي يقوم باستفزاز وعي "بشير"، ويخرج في نظام منه حكايات الأسلاف عن قصة الشيخ وصراعه مع مردة الجن والشياطين، وعن قتل مردة الجن والشياطين للفتاة البكماء، وعن طرد الشيخ الأسمر لمردة الجن والشياطين إلى الصحراء، ثم ستُنقَل إلينا حكاية موت الشيخ وتتعدد الروايات المنقولة حول سبب موته، فبعضهم يراه قد قُتِل من قبل جماعة الجن والشياطين الحاقدين، والبعض الآخر يرونه قد قُتِل من قِبَل بعض الإنس الحاقدين عليه.

إننا ومن خلال كل ما سبق نلحظ تقنيّتيْن فنيَّتيْن حضرتا ضمن صيغة المنقول المستخدمة. وهي كما يلي:

أ) طريقة انتقال الخطاب من المتكلم لـ"بشير" ثم من "بشير" إلى المنقولات من قصص أسلافه التي سبق أن تحدثنا عنها.

ب) تعدد المنقولات وتباينها واختلافها مما خلق زخماً هائلاً ومتميزاً لقضية الشيخ ومردة الجن وهي التي سنتطرق لها فيما يلي.

(2) صيغة المنقول المباشر وتعدُّد المنقولات والرؤى:-

تم سرد سيرة الشيخ الأسمر من خلال صيغة المنقول المباشر، ويبدو أن الخطاب يتم من خلال راوٍ في حالة تماهٍ مستمر مع "بشير".

ولقد ساهمت الصيغ الدالة على المنقول المباشر في إبراز تعدُّد المنقولات، واختلافها، فقصة الشيخ الأسمر وأهل القرية تمت عبر ما يلي من المنقولات التي تتعاضد أو قد تتباين أحياناً:

1- هجوم الجن على أهل الشمال وطردهم من قبل تحالف البشر مع شيوخ الصوفية وقُرَّاء الغيب وسحرة مرَّاكش.

2- البعض يضيف أن النصر لم يتم إلا بحضور الشيخ الأسمر للحملة.

3- السلف توارثَ قسَم زعماء الجن على الانتقام من البشر، واستمرار الحرب على الجن برئاسة الشيخ حتى النصر المبين.

4- ولكن قبل الانكسار يقال أن جيشاً من شبَّان الجن خنق الفتاة البكماء.

5- المزيد من التفعيل لقصة البكماء وإعطاء دور لها من خلال ما تعرفت عليه من نوايا الجن من خلال جنية الليل الطيبة.

6- طرح تخطيط الجن لقتل البكماء ومحاولاته المتعددة السابقة الفاشلة.

7- طرح قرار زعيم الجن وطمعه في قتل الشيخ بعد قتله للبكماء.

8- نتحول من المنقول المباشر للراوي وهو يصوِّر ما حدث من صراع بين الجن والإنس، بالطبع ذلك تؤطره صيغة المنقول الحاضرة دائماً، وترسم لنا عبر الراوي صورة غاية في الجمال عن تلك المواجهة، وعن حمل السيل لجسد "البتول".

9- منقول عن الأهالي يؤكد موت الزعيم الأعظم لقبائل الجن.

10- الدخول في قصة أخرى من خلال "ولكن كثيرون يصرُّون على أن هذه القصة ناقصة... حيث يؤكدون أن أسلافهم كانوا يقولون إن... "[12].

حيث ينقلون ما مفاده أن الزعيم لم يمت عن حدوث تلك الحرب، لا بل حرب في اللحظة الأخيرة.

11- من خلال إضافة كلمة (ويقولون) يصل إلينا المزيد من الدعم والتأكيد للحكاية الثانية، عن عدم موت زعيم الجن كما يمكن لنا عن طريقة فهم كيفية استخدامه للقوة الخاصة به في وصايا الزعامة، وكيف تحوَّل فعله لطاقة جنونية جعلت الأهالي يقتلون الشيخ.

12- المزيد من التأكيد على أنه هذه وجهة نظر أيضاً.:

"هذا ما يردده البعض محاجِّين باختفاء الشيخ في نفس اليوم الذي حدث فيه القصف، واحتجابه عنهم إلى الأبد، أما حكاية الفتاة البكماء فلا أساس لها من الصحة..."[13].

13- سنجد بعد ذلك رؤية أخرى للقصة وتنويعاً جديداً على صيغة المنقول المستخدمة: "غير أن حشداً آخراً من الأهالي ممن حضروا الواقعة يصرُّون على أن زعيم الجن لا يمكنه

هزيمة الشيخ..."[14] . إننا سنجد قصة تروى عن تعبُّد الشيخ ودعائه وبقائه ساجداً لله طالباً النصر.

14- نجد تأكيد على القصة السابقة من خلال :."..ويؤكدون أيضاً أن السحابة لم ترحل إلا بعد أن..."15.

15- سنجد في المقطع (15) قصة أخرى تنقل لنا، هي من رواية بعض المعتدلين تختلف عن كل ما سبق من قصص تم سردها: ".. ولكن مع مرور الزمن ظهرت قصة مفادها.."[16]. تبدأ بالطعن في سطحية كل الأساطير والخرافات السابقة، وتقدم طرحاً جديداً مختلفاً.

إن هذه الرواية هي التي ستستمر ونتلقى قصة صلب الشيخ الأسمر وقتل خادمه أيضاً وكيف قرَّر أهل القرية جعل مكان قتله مدفناً ثم مزاراً، القصة تروي أن القتلة من سحرة الصحراء القادمين عبر القوافل والمتعاضدين مع الشياطين، ستستمر الرواية النهائية لتحكي عن تأسيس مفهوم لعنة الشيخ لكل من يمارس الخطيئة، وحضوره للخاطئين في المنام.

من خلال كل ما سبق من مفهوم المنقول المباشر الذي وُظِّف عبر منظور راوٍ خارجي متماهٍ مع وعي "بشير" ومتفاعل معه تفاعل كلي من خلال الراوي الخارجي ووعي "بشير" وفضائه الداخلي المُفخِّم والمُعَظِّم لكل تلك القصص والحكايات وأهلها، من خلال كل ذلك تم تقديم الرؤية المتعددة عبر تعدد مقولات منقولة، وتم طرح رؤى مختلفة متعددة لقصة واحدة وهو ما يسهم من حيث توظيفه في طرح رؤية تعددية لحكاية الشيخ الأسمر وللنص الكلي.

إذن نعتبر أن صيغة "بشير" المميزة له عن غيره من الشخصيات هي صيغة المنقول المباشر، المنقول المباشر مع حضور الفضاء الشخصي لـ"بشير" الداخلي متماهياً مع الراوي الذي يروي.

« زيدان » بين صيغة الخطاب المسرود والرؤية الذاتية:

استخدم الروائي صيغة الخطاب المسرود (ضمير الغائب) لسرد ما يخص "زيدان" لوحده، مع حضور واضح لمفاهيم "زيدان" ورؤيته الداخلية مما يعني حضور (فضاء زيدان الشخصي) متماهياً مع الراوي.

بداية طرح شخصية "زيدان" في الفصل الذي يخصه من خلال "المتكلم"، الذي كان

دائماً يؤطر كل الشخصيات، وبغية الهروب من الوقوع في أحكام علوية، كان الروائي يستخدم نهجاً متلاعباً في الدخول لـ"زيدان"، فيشخصه من خلال حكم خارجي ثم ينقل أمامنا رؤيته ثم يصور فعلاً يمارسه وهكذا.

"1- لم أكن قد التقيت "زيدان" أو هكذا ما خُيِّل إليَّ رغم...

2- إنني أذكر ذلك الشاب الأسمر.

3- كان يتحدث بجلال وخفوت عن رأيه في الحرب وبعد خروجه من العنبر رأيته.

4- غارقاً في الصلاة" [17].

إننا من خلال المستقطع السابق نلاحظ كيف تم التلاعب السردي بطريقة تشخيص "زيدان" عبر الحديث الذاتي أولاً في رقم (1)، ثم من خلال التذكُّر في (2) لذلك الشاب الأسمر، ثم وصف طريقته في الحديث ورأيه في الحرب في رقم (3)، ثم إكمال هذه الصورة من خلال تصويره في (4) غارقاً في الصلاة.

وهو ما يعني استخدام الراوي للعديد من التقنيات الخطابية لطرح الشخصية أمام المروي لهم.

سنلاحظ أن الصيغة المستخدمة غالباً لـ"زيدان" هي صيغة الخطاب المسرود مع تلاعب في الفضاءات الداخلية (فضاء الرؤية).

ندخل للفضاء المكاني لـ"زيدان" من خلال وصف الراوي الخارجي لمنطقة "عين الشرشارة". إن ذلك الراوي ينتقل عبر وعي "زيدان" وفضائه الشخصي ليرسم أمامنا صورة غاية في الروعة لفضاء "عين الشرشارة" علي الرغم أننا لا نجد حضور "زيدان" في هذه المقاطع السردية التالية: "الماء السخي الخارج من شقوق الصخر صنع حياة أخرى في "عين الشرشارة". ارتوت أنفاس الأرض حولها منذ آلاف السنين. مساحات كبيرة من السهول الممتدة غذتها جداول الماء البطيئة ونفثت فيها سحراً عجيباً. تكاثفت أدغال من أشجار اللوز، والرمان، والمشمش، والخوخ، والتفاح[18]".

إن شخصية "زيدان" وفضاءه الشخصي كمادة ينطلق منها الراوي لتحقيق رؤية ندرك من خلالها بأن هذا المكان هو مكانه من خلال حِدَةِ تفخيم الراوي لهذا الفضاء المكاني

وأسطرته له، ثم وبعد وصف يعكس (فنياً) حقيقة "زيدان" الداخلية نجد "زيدان" داخل الحدث كما يلي: "وقف "زيدان" يخوض في الطين، كان واقفاً في مجرى الماء، نظر إليَّ سرب كبير من عصافير المساء..." 19.إننا هكذا سنظل بين "زيدان" ووعي "زيدان"، بين حركة، أو فعل، أو رؤية "زيدان" ، وهو ما يضع أمامنا شخصية "زيدان" داخلياً مباشرة، أو من خلال وصف تفخيمي للمكان ثم للحرب وجهاد الأبطال الذي يعكس بطريقة غير مباشرة وعي "زيدان". استخدمت بالطبع مع "زيدان" صيغة أخرى غير صيغة الخطاب المسرود ومنها صيغة الخطاب المعروض (الحوارات) ولكن كانت الصيغة الأكثر حضوراً معه هي صيغة الخطاب المسرود، كما كان هناك حضورٌ مستمر لفضائه الشخصي الداخلي مباشرة أحياناً، ومنعكساً أحياناً أخرى عن وصف الراوي المندمج معه.

انظر كيف يتحقق الانعكاس لشخصية "زيدان" ومفاهيمه إلينا من خلال الراوي الخارجي وهو ينتقل من سرده لسفر "زيدان" لطرابلس: "فوق لجج هذا البحر جاءت السفن الإيطالية محملة بالجنود وأشباح الحرب. كل الناس والمدينة غارقين في سماء الخريف وعبق التمر والشمس المحجوبة"20.

إن لجج البحر، وأشباح الحرب، وعبق التمر يعكس مفاهيم ورؤى ومعارف "زيدان" ويساهم كما سنرى في موضع آخر في تأسيس معارفه الشخصية، إننا باستمرار، وحسب ما رأيناه مع "زيدان" ومعارفه وطريقة رؤيته للأشياء، ويستمر حتى عندما يغيب "زيدان" كشخصية ولا يبقى أمامنا سوى "عين الشرشارة" منطقته التي يعيش فيها مما يعني أننا في المرحلة النصية التي يحضر فيها "زيدان" دائماً في خضم "زيدان" الداخلي سواء ظهر اسمه واضحاً من خلال الراوي، أو لم يظهر. إن هذا النهج من الرؤية والصيغة قد استخدمت كما سبق أن رأينا مع "بشير"، أيضاً لكن من خلال الوعي باختلاف "بشير" فحضر مختلفاً في اهتمامه ورؤيته ومواضيعه التي ينتبه السارد- بضمير الغائب- لها عند حضوره.

كما أنه بهذا الشكل عكس المتكلم تماماً الذي كانت صيغته السردية هي الذاتي وكان يحضر أمامنا من خلال انعكاسات وصفه للأشياء أي بشكل غير شخصي.

« جمعة » بين الصيغة السردية والرؤية:

"جمعة" الشخصية المركزية الرابعة ضمن نسيج نص "التابوت"، شخصية "جمعة" لم نجد لها أي صيغة سردية خاصة بها. ذلك أن "جمعة" مختلفاً عن باقي الشخصيات لم يجد أي فرصة بروز لفضائه الشخصي أو لرؤيته، كما أنه لم يظهر مباشرة من خلال كلامه الخاص نهائياً، حيث كان في أغلب الأحيان يطرح أمام المتلقي من خلال وصف أو تشخيص المتكلم له خارجياً، ويعكس لنا دائماً من خلال ذلك الوصف رؤيته هو (المتكلم) عن "جمعة" ولا يعكس حقيقة "جمعة" الداخلية. "جمعة" شخصية الفعل لا القول عادةً، ويقدم غالباً من خلال سطحه الخارجي وأفعاله وكذلك من خلال رؤية الآخرين له. وفي المرات القليلة التي رصد فيها "جمعة" وأفعاله بواسطة راوي خارجي – كحادثة صيد الناقة وما حدث فيها من أفعال قام بها "جمعة"– في تلك المرات القليلة كان الراوي يتخذ فضاء شخصية أخرى كمعبر له.

إن المحلل، أو الناظِر بعمق إلى نوع الرؤية التي شُخِّصت بها حالة قتل الناقة يدرك أننا وبدون شك مع وعي ورؤية "زيدان" للحدث، ذلك أن الراوي كان في هوس غريب وكان يصور الناقة و يؤسطر جريمة قتلها وكيفية سقوطها وهو ما يتفق تماماً مع رؤية وأفكار "زيدان"[(21)].

ثانياً : الرؤية العميقة للشخصيات ودخول ثقافة المهنة داخل بنية الشخصيات:

ستتابع هنا في هذا المبحث الأخير مدى ظهور ثقافة المهنة داخل رؤية الشخصية والمبحث بهذا الشكل يقع في المنطقة الفاصلة بين الرؤية السردية والرؤية لدى المشتغلين على الشخصية، وسنلاحظ كيف إنه وضمن نسق التباين بين شخصيات رواية "التابوت" قد ظهرت جزئية ثقافة العمل بارزة ضمن الرصيد الشخصي للشخصيات، الذين كانوا متباينين غاية التباين في اشتغالهم.

تحقّقَ في رواية "التابوت" للشخصيات المركزية الأربعة إنبناء خاصاً داخل الخطاب بحيث كنّا نجد أمامنا ثقافة المهنة اليومية التي يمارسها كل واحد منهم تظهر عبر وصفه ورؤيته للأشياء، وسنحاول هنا أن نعطي بعض الأمثلة التي تعكس مكونات تلك الشخصيات:

طُرِح عبر نص "التابوت" ما مفاده أن كل المجموعة الموجودة هناك في النقطة الحدودية هم من المدرسين: "عرفت بقية الثلة. كانوا طيبين جميعاً. جُلّهم مدرسين، لغة عربية، أحياء، تاريخ، إنجليزي. "بشير"، "زيدان "، "جمعة" كانوا أكثر المجموعة قرباً مني"22.

ومن خلال النص وعبر البحث في كل شخصية على حده نلحظ ما يلي:

بخصوص الشخصيات المركزية الأربعة:

الشخصية	العمل الرسمي	العمل الإضافي
المتكلم ←	التدريس في الجامعة ←	ميكانيكا السيارات
بشير ←	التدريس ←	بيع الكيروسين
زيدان ←	التدريس ←	فلاحة الأرض
جمعة ←	التدريس ←	(لا يوجد عمل واضح)

إننا ومن خلال ما ذُكِرَ سابقاً نُلاحظ أن الشخصيات تشترك كلها تقريباً في العمل الحكومي مع تميز بسيط يخص "المتكلم"، انطلاقاً من اشتغاله مدرساً في الجامعة.

بينما نجد تمايزاً بينها في الأعمال الخارجية الإضافية، وسنحاول أن نبحث من خلال النص عن ظهور العمل والثقافة المصاحبة لذلك العمل ضمن تركيبة وبنية الشخصيات ومحاولة عمل مقارنة بسيطة للتباين الحاصل من خلال تأثير الأعمال عليهم، ونؤكد هنا على حقيقة فنية أولية وهي أن مجرد ظهور الوعي بالعمل ضمن نسيج ورؤية الشخصية، أو الشخصيات دال على الوعي الفني الكبير الذي يمتلكه الروائي، وبالطبع نؤكد هنا أن ما يخصنا هنا هو ظهور هذه الرؤية ضمن البعد الداخلي والفكري للشخصية، ولن نهتم بحضور ممارسة المهنة، أو العمل ضمن الرواية.

المتكلم والعمل:

إن ثقافة العمل كميكانيكي ورؤية الميكانيكي كانت حاضرة ضمن نسيج شخصية المتكلم من الحين للآخر بعضها كان مباشراً من خلال تصريحه هو، أو إيحائه بذلك والبعض الآخر كان بطريقة غير مباشرة، وهو الذي بلا شك يعكس الدرس الفني المميز الذي تقدمه رواية "التابوت".

(مستقطع 1):

"نظرت إلى الساعة في يديّ. كانت تلمع، برقت في وجهي مثل وميض اللحام"[23].

إن الصورة السابقة تعكس لنا من خلال مفهوم وميض اللحام وحِدته، تعكس حِدة انعكاس أشعة الشمس القاسية على الساعة وعلى المتكلم. إن وميض اللحام كجزء من مكونات الوعي ضمن الرصيد المهني للميكانيكي يدخل هنا كمادة ترسم بواسطتها صورة فنية تعكس حدة وقسوة الشمس على الشخصية، وهو "المتكلم" وتعكس في نفس الوقت حدة توتر تلك الشخصية.

(مستقطع 2):

"ويثبتها بالمسامير الملولبة، ثم يرجع اللحم الطري كما كان"[24]. يصف "المتكلم" هنا الحادث الذي حصل له ثم يحكي عن قيام الطبيب بتثبيت قطع من البلاتين في فخذه وهو ينتبه هنا نتيجة لحِدَة فعل المهنة الميكانيكية على بعده الداخلي، ينتبه لما يلي:
البلاتين المستخدم لعلاج الكسور ويجرده من أي شيء غير طبيعته الميكانيكية (كمسمار ملولب).

في وصفه لقيام الطبيب بإرجاع اللحم الطري كما كان ما يبدو كتصور لذلك اللحم وكأننا أمام محرك سيارة يتم إرجاعه كما كان، إن إرجاع اللحم كما كان هو نوع من التجريد لفعل الطبيب في صورة قريبة من صورة إرجاع القطع المفكوكة، أو إغلاق المحرك بعد إصلاحه.

(مستقطع 3):

"خطر لي أن أدير محركها .... خبرتي أنبأتني بأن المحرك في حالة جيدة، وأن العطل لا شك سببه البطارية"[25].

المستقطع السابق فيه حضور مباشر للمهنة من خلال كلام الشخصية المباشر وليس من خلال وعيها الخفي، أو رؤيتها الداخلية كما سبق في المقاطع السابقة. وعبر كل ذلك نستطيع أن نؤكد على تضافر الصورة التي تطرحها الشخصية مباشرة كما في (3) مع كل الصور السابقة التي تعكس إنبناء الوعي العميق مهنياً، تضافرهما معاً لتجسيد شخصية غارقة في واقعيتها وحضورها المنتصب أمام المتلقي التي تختلف كما سنرى عن وعي وحضور الشخصيات الأخرى.

« بشير » وثقافة المهنة:

مارس "بشير" بالإضافة إلى عمله الذي تَمَّ الحديث عنه بصورة سريعة من خلال (المتكلم) كمدرس؛ مارس مهنة بيع الكيروسين للمخابز التي ورثها عن أبيه المتوفَّى.

بالطبع نؤكد هنا على حقيقة أولى سبق أن تحدثنا عنها عندما تكلمنا عن (الصيغة السردية والفضاءات المستخدمة)، فنحن مع "بشير" لسنا أمام متكلم نحلل ما يقوله لذاته، وإنما مع راوٍ خارجي غالباً ما يتفاعل مع الشخصية ويصبح هو وهي شيء واحد، ولهذا سنضطر للنظر في مقولات ذلك الراوي الخارجي المتفاعل مع الشخصية داخلياً لنستخلص من خلال ذلك رؤية تلك الشخصية.

(مستقطع 1):

"يأتي العاصمة مرة كل شهر أو مرتين، يدفع ثمن ركوبة من المال الذي يجنيه من بيع الكيروسين لعدة مخابز، ينهض باكراً، يدير المفتاح في سيارته العتيقة عدة مرات. يدور المحرك بصوته المقلق. يدخل، يأتي بخرطوم سحب الكيروسين من المخزن ثم يذهب إلى محطة الوقود، يدفع ثمن ألف لتر من الكيروسين"[26].

من خلال المستقطع السابق ترسم أمامنا ممارسات "بشير" - شبه اليومية- لعمله ونلاحظ الاهتمام بقضية المال والدفع، مما يعكس لنا شدة إحساس "بشير" بالمال عموماً، اضطراره لممارسة المهنة، كما نلحظ استخدام الأفعال المضارعة التي تعكس أمامنا استمرار حدوث تلك الأفعال.

يركز الراوي - المتمازج مع شخصية "بشير" ورؤيته ووعيه- يركز التشخيص على الأفعال الحاصلة والدالة على الاستمرار، والقرف في نفس الوقت.

- ينهض باكراً. - يدير المفتاح في سيارته العتيقة عدة مرات.- يدور المحرك بصوته المقلق.
- يدخل- يأتي بخرطوم سحب الكيروسين من المخزن - ثم يذهب إلى محطة الوقود.

نلاحظ من خلال تكرار وصف السيارة بالعتيقة عدة مرات، حالة "بشير" الداخلية، وكذلك وصف صوت المحرك بالمقلق يعكس الحالة العامة لـ"بشير" الناهض باكراً والضيق

(الذي يعانيه)، إن ما نرصده من خلال وصف الراوي الخارجي لممارسة "بشير" لأعماله الصباحية هو الضيق والألم.

لا نجد انعكاساً لهذا العمل ضمن رؤيته الداخلية، بقدر ما نلاحظ الضيق من العمل الممارس. نتابع المزيد من المستقطع التالي.

(مستقطع 2):

"سلوكه الجامح.... سيارته وخزان الكيروسين الذي قتل والده وأصحاب المخابز ببطونهم المندلقة. والدنانير الخشنة التي يقبضها منهم ملوثة بالزيت والدقيق...."[27].

إننا ومن خلال ما سبق وعبر الراوي الذي يُشَخِّص "بشير" مباشرة من خلال ضمير الغيبة المتصل الذي يعكس وبحدَّة ما يعانيه "بشير" في لحظات خاصة:

- سيارته وخزان الكيروسين الذي قتل والده.
- وأصحاب المخابز ببطونهم المندلقة.
- والدنانير الخشنة التي يقبضها منهم ملوثة بالزيت والدقيق.

إن كل ذلك يعكس حدة ما يعانيه "بشير" من مشاعره في بعض الأحيان، فيصبح الجميع سيئين، وكل الفواعل تسهم في الألم.

حتى الدنانير، ملوثة بالزيت والدقيق وخشنة.

إن "بشير" كما سنلاحظ في المستقطع التالي منتبه دائماً، ومستعد لمقارنة أوضاعه المعيشية بأوضاع الغير. سنكمل المستقطعات بالمستقطع (3) الذي يعكس لدينا كيف ينتبه "بشير" للآخرين، ومن خلال مقارنته للنقود التي يدفعها أولئك القادمون إلى الضريح للباعة.

(مستقطع 3):

"يخرجون نقودهم. نظيفة. ليس عليها لطخ نفط ولا دقيق"[28].

ونلحظ كيف يهتم الراوي (المتمازج مع ذات "بشير") بالنقود النظيفة غير الملطخة بالنفط أو بالدقيق.

إن الراوي يركز على خلو تلك النقود من أي لطخ، وهو ما يعبر وبشدة عن هواجس "بشير" وقرفه المستمر من طريقة حصوله على المال، ونذكر هنا أننا لاحظنا اهتماماً لدى "بشير" بكل ما هو قيِّمٌ وثمين، واهتمامه بطريقة الدفع ومصدر المال، إن ذلك يعكس التكوين الشخصي لشخصيته.

زيدان:

يمارس "زيدان" إضافة لعمله في التعليم، الفلاحة، ويمارس ذلك في مزرعته الموجودة في "عين الشرشارة"، التي من حيث الوجود الحقيقي أحد مناطق مدينة "ترهونة" في الشمال الغربي من ليبيا، ومن خلال الأرض رسم لنا الراوي المندمج مع شخصية "زيدان"، حدة الترابط بين "زيدان" والأرض، والحقل، والأشجار.

(مستقطع 1):

"فلح الأرض من الشروق حتى الزوال، رأى الأرض المشبعة بمياه الأمطار تتماوج بالحياة والأعشاب والزرع، شم الطين حتى شعر بالسعادة"[29].

إننا نلاحظ كيف يقوم الراوي الخارجي بوصف "زيدان" في حالة العمل وكيف انتقل بعد أن وصف عمله لما يراه:

(رأى الأرض....) ثم تشخيص شعوره بالسعادة (وهو يشم الطين....) هناك تفاعل عميق كما نرى بين "زيدان" والأرض والتراب والطين، إن هذا التفاعل ليس نتاجاً لمسألة العمل وحده ولكن نتاجاً لحب خاص لتلك الأرض وطينها وفراشاتها واخضرار لونها ومائها. ذلك نلمسه منذ بداية الفصل المُعَنْوَن بـ"زيدان" ذلك أن الراوي المتفاعل بقوة مع شخصية "زيدان" ينطلق منه دون أن يورد اسمه ليخلق صورة مؤسطرة للفضاء المكاني "عين الشرشارة" في لغة تفخيمية واختيار خاص لرؤى محددة تعكس شخصية "زيدان".

(مستقطع 2):

"غداً يجلب البذور من طرابلس ويزور مقبرة الهاني..."[30].

هناك ترابط بين ممارسة "زيدان" للعمل، وبين ممارسته لوجوده الحقيقي بين الأبطال المستمري الوجود داخل ذاته، أبطال الجهاد والدفاع عن شرف الوطن، ومنهم جدُّه المقبور في الهاني.

لنتابع هنا الراوي وهو يحلل شخصية "زيدان". إننا أمام تحليل جميل وواضح لطبيعة العلاقة بين "زيدان" والأرض التي تقود لعلاقة أكبر بين الإنسان والرب، فهو عندما يذهب لإحضار البذور من طرابلس ويحضرها:

(مستقطع 3):

"سمع صوت البذور اليابسة يصك جدران العلبة المعدنية، وهو يمشي سريعاً. هذه البذور الصلبة التي تشبه الحصى الدقيق يزرعها في الأرض الرطبة وبعد أيام ستخرج إلى الشمس المشرقة أوراقاً خضراء يانعة"[31].

إن الزراعة والبذور والأرض والإنبات كلها قيم تعكس حدة وعي "زيدان" الملتهب بالحب لهذه الأرض ولهذه الحياة ولهذا الوجود، ذلك النوع من الحب الذي ينطلق من القيم الإيمانية الكبرى.

وبالعودة لموضوعنا حول ظهور نوع العمل ضمن نسيج الرؤية ، ندرك أن عمل "زيدان" هو جزئية من وعيه بالحياة، وجزئية من رؤيته الكلية، تلك الرؤية العميقة التي انبنت على مفهوم الإيمان و حب الأرض، وفي قلب كل ذلك يمثل العمل جزئية ضمن ذلك الرصيد.

جمعة:

لم يطرح عبر الرواية عمل واضح لـ"جمعة" سوى ذلك التعليق الأولي، الذي حُدِّد فيه أغلب الشخصيات الموجودة هناك بأنها تعمل في التدريس كمدرسين. "جمعة" الذي من خلال مواهبه الفطرية أمامنا، يبدو كمقاتل أو رجل حربٍ أصيل، أهمل الراوي أو المتكلم تحديد عمل واضح له، ربما يساهم في التأكيد على بنية رجل الحرب المندسة داخله؛ فالقسوة والقوة وحب استخدام السلاح كل ذلك يعكس شخصية ذات نزعة سادية بشكل من الأشكال. ولنلاحظ وضعية "جمعة" ضمن تشخيص المتكلم كما يلي:-

(مستقطع 1):

"كنت أمشي وراء "جمعة" و"بشير"32.

(مستقطع 2):

" سبقنا "جمعة" مسرعاً، آثار في هبوطه الراكض زوبعة من الغبار... سمعت صوت تهشم الأغصان المطروحة على الأرض"33.

(مستقطع 3):

"بل إنه قال مخاطباً "زيدان" ذات مساء أمام الخيمة قرب دائرة الأحجار، بأن من يخاف الضياع ومعه بندقيته المحشوة بالرصاص، هو شخص جبان بلا شك، حتى لو كان في أعماق الصحراء"34.

(مستقطع4):

"جمعة" كان بارعاً جداً في إصابة الهدف"35.

إننا نلاحظ من خلال المستقطع الأول ترتيب "جمعة" الدائم، وحركته القيادية أمام باقي أفراد المجموعة. إننا أمام شخصية فاعلة قوية وقاسية، تثير في هبوطها على الأرض زوابع الغبار وتهشم الأغصان،(كما نرى من خلال المستقطع 2) ونؤكد بأننا لم نجد أمامنا حضور لعمل "جمعة" أو تاريخه أو ماضيه. سنعتبر بعد كل ما ذكرنا العمل الإضافي لـ"جمعة" هو الجندية، ذلك أن فراغ شخصيته من أي شيء آخر يسهِّل علينا اختيار- الجندية- هذا العمل له.كما أنه يمكِّننا من دراسة شخصيته مثل باقي الشخصيات الأخرى.

جدولة البيانات:

قمنا من خلال كل ما سبق بعمل جدولة لمجموعة من المحاور التي من خلالها كأسئلة نستطيع أن نبصر قدر التباين بين تلك الشخصيات من حيث أعمالها وفي نفس الوقت قدر ما وجد من ثقافة هذا العمل ضمن أبعادها وحدودها.

	المتكلم	بشير	زيدان	جمعة
العمل الرسمي	التدريس في الجامعة	التدريس	التدريس	التدريس
العمل غير الرسمي	ميكانيكي سيارات	بائع وقود	فلاّح	الجندية (جندي)
حضور العمل الرسمي في السطح أو العمق	حاضر بشكل سطحي	غائب	غائب	غائب
حضور العمل الإضافي في السطح أو العمق	حاضر ضمن الرؤية العميقة للشخصية كأداة للرؤية وللتعبير وباقي طرائق التعبير	لا يوجد، ذلك أن ما يوجد في العمق هو هاجس الشيخ والخطيئة، بينما يتواجد كطاقة دافعة للضيق في السطح العلوي للشخصية.	حاضر ضمن نسق كامل من الأشياء منتظم ضمن الرؤية الكلية للأرض كموطن للجماعة. ولكن غير بانٍ لطرائق التعبير.	حاضر ضمن البعد الكلي العميق ومندس داخل الرصيد الكلي للشخصية بالفطرة.
الموقف من العمل الرسمي	حاضر بشكل مضبب غير واضح	غائب	غائب	غائب
الموقف من العمل الإضافي	يمارس دون مشاعر بآلية	يمارسه بضيق متوسط	يمارسه بوله ضمن ولهه بكل ثوابته	يمارسه بالفطرة
طريقة إتقان العمل	تعلمه من الوالد	تعلمه من الوالد	تعلمه من الوالد	بالفطرة دون تعليم
طريقة التوجه الحقيقي للممارسة	توجيه من "بتول" خطيبته بعد موت الأب	تصرف فردي بعد موت الأب	ممارسة بالفطرة	ممارسة بالفطرة
زمن بدء ممارسة العمل	منذ سنوات	منذ سنتين بعد موت الأب	غير محدد منذ الطفولة	الآن

خلاصة:

بعد كل ما ذكرنا عن عمل الشخصيات وظهوره على مستويات الوعي العميق والسطحي لها وطريقة تعلمه والبدء في ممارسته، ندرك نقطتين أساسيتين:

1- الاختلاف والتباين الحاد بين الأعمال الممارسة وبين طبيعة علاقة الشخصيات بأعمالها، وانبناءات تلك الأعمال كرؤى داخل ذواتها، كذلك الاختلاف في المشاعر تجاه تلك الأعمال، كما تابعنا التباين بين تلك الأعمال في نوعيتها، وفي طرائق تعلمها، وفي أزمنة بدء الممارسة الحقيقية فيها، كما رأينا وتابعنا من خلال مناقشة الشخصيات كل على حدة أو من خلال الجدول الذي حاولنا فيه رصد ما سبقت الإشارة إليه من تباين.

2- النقطة الثانية التي تتجلى أمامنا هي كم ما كتب عن كل شخصية، وقدر ما نُوقشت، ذلك أننا وكما نرى من طبيعة المناقشة والجدول ندرك أننا أمام ثراء وتكامل في إنبناء تلك الشخصيات وفي ظهورها، وأننا أمام تعدد في الطرح وتوظيف مستمر لكل المساحات النصية.

هوامش الفصل الخامس:

(1) عبد الله الغزال/ رواية التابوت/ دائرة الأعلام والثقافة بحكومة الشارقة / ط.1/ 2004.م

(2) رواية التابوت، ص16.

(3) تميزت رواية "التابوت" أيضاً بحضور الاشتغال على الحواس وهو ما يعني وجود حضور للحواس الأخرى - غير البصرية - بالإضافة للحاسة البصرية ضمن نسق التشخيص المهارس.

(4) رواية التابوت، ص23.

(5) رواية التابوت، ص35.

(6) رواية التابوت، ص48.

(7) رواية التابوت، ص98.

(8) رواية التابوت، ص82.

(9) رواية التابوت، ص83.

(10) رواية التابوت، ص83.

(11) رواية التابوت، ص98.

(12) رواية التابوت، ص105.

(13) رواية التابوت، ص106.

(14) رواية التابوت، ص106.

(15) رواية التابوت، ص107.

(16) رواية التابوت، ص107.

(17) رواية التابوت، ص155.

(18) رواية التابوت، ص159.

(19) رواية التابوت، ص160.

(20) رواية التابوت، ص172.

(21) رواية التابوت، ص269، فصل قتل الناقة، حيث تعتبر قضية قتل الناقة أحد أهم القضايا المركزية ضمن رواية "التابوت"، وكان "زيدان" الشخصية الرافضة للقتل .

(22) رواية التابوت، ص156.

(23) رواية التابوت، ص 19.

(24) رواية التابوت، ص 24.

(25) رواية التابوت، ص145.

(26) رواية التابوت، ص227.

(27) رواية التابوت، ص231.

(28) رواية التابوت، ص233.

(29) رواية التابوت، ص167.

(30) رواية التابوت، ص169.

(31) رواية التابوت، ص170.

(32) رواية التابوت، ص215.

(33) رواية التابوت، ص216.

(34) رواية التابوت، ص218.

(35) رواية التابوت، ص253.



القسم الثالث

جماليات الحكاية في الرواية الليبية

ينقسم هذا الجزء إلى الفصول التالية :

- الفصل السادس: بنية الحدث وبناء الشخصيات في رواية (نزيف الحجر) للكوني.
- الفصل السابع: الترابط البنيوي للمكونات الحكائية في ثلاثية (أحمد الفقيه).
- الفصل الثامن: دراسة لجماليات الحكاية في واو الصغرى للكوني.



الفصل السادس

6

بنية الحدث وبناء الشخصيات في رواية (نزيف الحجر) للكوني

تمهيد عن حكاية الرواية:

قبل الدخول في "نزيف الحجر"، نؤكد على نقطة هامة، وهي أننا ومن خلال رصدنا لـ"نزيف الحجر" وجدنا الرواية تحتوي على بعض الخصائص الجنسية([1])؛ التي تَسِم السيرة الشعبية العربية، ولقد كان تصورنا الأولي أننا أمام سيرة شعبية ولكن طبيعة الحاصل النهائي في كل (سيرة صغرى) جعلنا نغير هذا الرأي، ذلك أنه في حين تتكون السيرة الشعبية العربية[2] من: (دعوى- أوان - قراد - نفاذ)، تشتغل أغلب هذه السير على مكون الجزاء كمنتهى حتمي لكل الأفعال، تلك الأفعال ارتبطت بعمليات الصيد للودان والغزال.

إن أي قراءة لـ"نزيف الحجر" وحسب ما سنرى لا يمكنها إغفال صراع الفضاءات المكانية، ولا يمكنها إغفال تشكيل وطبيعة شخوص تلك الفضاءات المكانية وكذلك الطبيعة الخاصة للحكايات الداخلة في تركيب الرواية التي يفصل بينها على مستوى زمن الحكاية مدى طويل التي تتشكل من أحداث ذات طبيعة نوعية خاصة.

بنية الحدث عبر السير المتتالية:

تمتد سير "نزيف الحجر" السبعة من زمن قبل وجود الإنسان إلى الزمن الآني، وتتحرك في ذات الفضاءات المكانية، الصحراء الكبرى والجنوب والشمال الليبي، ولقد اختلفت تلك السير في طريقة تشخيصها عبر راوي الخطاب من سير وردت كمناص[3]، مثل سيرة (قابيل

الأول)، وسير أخرى تمثل الإطار الكلي للخطاب، وبغية ولوج البُنَى الحقيقية للخطاب لـ"نزيف الحجر" ننطلق كما يلي في شرح السير السبعة التي وجدناها من خلال متابعة زمن الحكاية الذي وجدناه ينقسم لسبعة أزمنة[4]، وفي كل زمان من تلك الأزمنة نجد أحداثاً ذات مكون بنيوي متشابه.

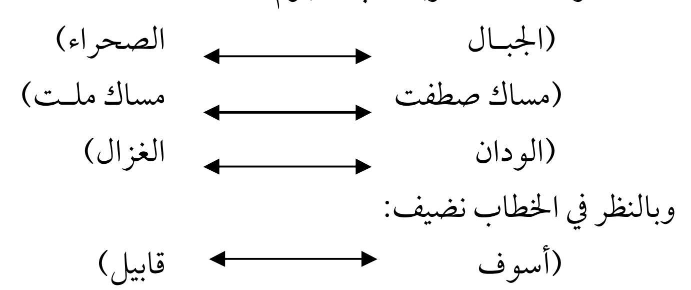
السيرة الأولى:

"انتظر حتى هل القمر وحكى له كيف أن الودّان هو روح الجبال. كانت الصحراء الجبلية في قديم الزمان في حرب أبدية مع الصحراء الرملية... جمّدت الجبال في (مساك صطفت) وأوقفت تقدم الرمل العنيد في حدود (مساك ملت). فتحايل الرمل ودخل في روح الغزلان وتحايلت الجبال من جهتها ودخلت في الودّان. منذ ذلك اليوم أصبح الودان مسكوناً بروح الجبال"[5].

إن السيرة الأولى محكية من قبل الراوي ضمن حوار منقول، يتشكل من خلالها سيرة ماضوية مندسة ذات منظور إشراكي، انطلاقاً من تعدد الآلهة في تلك السيرة التي تعتبر زمنياً الأولى، ذلك أنها قبل وجود البشر:

"لأن الله أنزل على الأرض بلوى أكبر قاتلت الاثنين معاً"[6].

إننا نلاحظ أن بنية الصراع هنا مكانية تحولت للفواعل، أي أننا أمام صراع شخص ومكان يرهنا[7] معا ويربطا عبر مفهوم:



إننا بالطبع لن نمضي في تحليل بنية السيرة مضمونياً التي تنضح منها وبشكل علني مواقف خاصة للكاتب خلف المكتوب، ولكن سنحاول الخروج- من خلال هذه السِّيَر التي

وجدنا إنها تمثل بنية دالة على الصراع الداخلي الذي تجيش به بنية النص، الذي يعكس موقفاً للكاتب من البنية السوسيونصية[8] السائدة– إلى السيرة الثانية مذكرين بما يلي:

الحدث: صراع.

الشخصيات: (الجبال/ صحراء)، ثم (مساك صطفت/ مساك ملت)، ثم (الودان / الغزال).

الزمن: قبل وجود الإنسان على الأرض.

المكان: الجنوب الليبي.

التشخيص: الراوي الناقل لذلك من أحاديث الأب لابنه.

السيرة الثانية:

"وحدث إذ كانا في الحقل أن قابيل قام على هابيل أخيه وقتله، فقال الرب لقابيل: أين هابيل أخوك ؟. فقال: لا أعلم. هل أنا حارس لأخي ؟ فقال: ماذا فعلت ؟ صوت دم أخيك صارخ إليّ من الأرض. فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك. متى علمت الأرض لا تعود تعطيك قوتها. تائهاً وهارباً تكون في الأرض"[9].

إننا في السيرة الثانية نتلقى إعادة لقصة "قابيل" و"هابيل" القديمة من خلال منقول وضع كمناص[10] في الصفحة السابقة للعمل، المنقول مأخوذ من (العهد القديم)، إن هذه السيرة تمثل عملية القتل الأولى على الأرض، ومن خلال ربط بين اسم "قابيل" كشخصية لهذه السيرة القديمة، وبين "قابيل" الآن، نجد أن هذه السيرة قد أوجدت لغرض توظيفها ضمن بنية الصراع الحاصل بين الطوارق – أصحاب لغة التيفيناغ – وغيرهم من الشماليين، ذلك أن "قابيل" الجديد الذي يجدد سيرة "قابيل" الأول، شمالي المنبت والتربية، وستتحول سيرته (السيرة رقم 6) لتخدم الصورة الكلية التي أرادها الراوي للخطاب ومن خلفه الروائي.

السيرة: "قابيل" يقتل "هابيل"، وعبر استخدامها كمناص يوجه الخطاب نجد ما يلي وذلك من خلال بقية السير.

(الشمالي "قابيل" يقتل أخته الغزالة)

أي أننا مازلنا نجد نفس الصراع برغم تعدد السير واختلافاتها الزمنية، وعبر كل ذلك

نجد ما يلي:

الحدث: ("قابيل" يقتل "هابيل").

التشخيص: مناص أوَّلي قبل بدء النص يعمل كأي مناص على إزاحة الخطاب لوجهة محددة وضعها الروائي "إبراهيم الكوني"([11]).

الشخوص: "قابيل" و"هابيل".

الزمن: بداية وجود الإنسان على الأرض.

المكان: غير محدد بالضبط (أي مكان على سطح هذه الأرض).

السيرة الثالثة:

السيرة الثالثة سندرسها ونتلمسها من خلال مكونين مناص أوَّلي موجه لآفاق الخطاب وللنص وذلك المناص عبارة عن آية كريمة من سورة الأنعام، وقبل أن نبدأ نؤكد على وجود خطأ في نقل الآية القرآنية التي تتحدث حسب ما أراد الروائي "إبراهيم الكوني" عن الأمم الأخرى المتماثلة معنا نحن البشر، إذ أن نص الآية (37) الكريمة من سورة الأنعام ليس بالشكل الذي كتبت به كمناص.

المكون الثاني لسيرة التآخي بين الإنسان والحيوان، أو ربما بين الجني والحيوان صورة الكاهن "متخندوش" والودان، التي صورت أمامنا في صورة نحتية، يطرح عبر صمتها وانتصابها حقيقة أرادها الراوي وخلفه الروائي، إن هذه الصورة ستتجلى نهائياً في السيرة الأخيرة عندما يقوم "قابيل" بقتل "أسوف" ويكتب بلغة (التيفيناغ) لغة الطوارق ما أراد ذلك النصب الوثني لـ"متخندوش" الكاهن أن يقوله، أن تلك الصخرة وذلك النصب قد شُخِّصَا لتوضيح العلاقة الخالدة التي أوجدها الراوي للخطاب بين الإنسان القديم الطارقي صاحب لغة (التيفيناغ) والوثني وبين الودان:

"الصخرة العظيمة تحد سلسلة الكهوف وتقف في النهاية كحجر الزاوية، لتواجه الشمس القاسية عبر آلاف السنين، وقد زينت بأبدع رسوم إنسان ما قبل التاريخ، على طول الصخرة الهائلة ينهض الكاهن العملاق، يخفي وجهه بذلك القناع الغامض، ويلامس بيده اليمنى الودان الذي يقف بجواره مهيباً، عنيداً، يرفع رأسه، مثله مثل

الكاهن، نحو الأفق البعيد، حيث تشرق الشمس وتسكب أشعتها في وجهيهما كل يوم. عبر آلاف السنين، حافظ الكاهن العظيم والودان المقدس على ملامحهما المحفورة، ملامحهما الواضحة، العميقة، الجليلة، الناطقة، في صلب الصخرة الصماء"[12].

نحن نتابع من خلال الراوي، العلاقة الأخوية الحميمة بين الكاهن والودان، الودان الذي طرح من خلال السيرة الأولى كروح للجبال.

إننا إذن أمام أسطرة[13] لكاهن الطوارق القديم وتمثالها لدرجة الإغراق، كما أن اللوح الحجري الذي أمامه هو اللوح المحفوظ (كما شخصه الروائي "إبراهيم الكوني").

"تقاطرت خيوط الدم على اللوح الحجري. فوق اللوح المدفون إلى نصفه في التراب كتب بالتيفيناغ الغامضة..... استمر نزيف الحجر على اللوح المحفوظ في حضن الرمال"[14].

إننا أمام تشخيص مزدوج وقوي لمكونين كما يلي:

1- مكون العلاقة الأخوية بين الكاهن و الودان.

2- مكون عظمة ذلك النصب وتلك العلاقة.

أي أننا أمام سيرة تطرح وتؤكد على خلفية أخرى للطوارق، خلفية ماضوية تمتلك لوحها المحفوظ، ولغتها (التيفيناغ) ودَّانها المقدس وكاهنها المنبئ للأجيال بالخلاص، ورمزها الإنسي الآني "أسوف" الذي تحول في اللحظة السابقة لبداية السيرة السابعة (الإطارية) في بداية الخطاب المشخص؛ تحول من الصلاة للقبلة إلى الصلاة للنصب وأحس براحة ورِضَا الكاهن[15]. إن صراع الفضاءات المكانية يتجسد عبر كل ذلك في تحول "أسوف" الطارقي من (الكعبة) قبلة جميع المسلمين إلى الصنم (قبلة الطوارق القديمة) تمهيداً لعزله عن كل ما ينافي أصله القديم.

ومن خلال كل ذلك نجد السيرة الثالثة، سيرة التآخي كما يلي:

الحدث: تآخي الودان و متخندوش.

الشخصيات: متخندوش والودان.

الزمن: زمن إنسان قبل التاريخ.

المكان: عند الصخرة في الجبل (المسماة صخرة متخندوش).

التشخيص: تكون التشخيص من مكونين:

أولهما: مناص قام به "إبراهيم الكوني" عبر آية قرآنية - إن كان بالطبع هناك خطأ في نقل الآية-، والثاني من خلال وصف فيه أسطرة لصورة الكاهن المنحوتة مع الودان ، وصف قام به الراوي المندمج في هذه المرحلة وبوضوح مع "أسوف" ابن تلك البطاح، الذي رأى في تقديس النصارى من السواح للنصب نتيجة لإيمانهم بالديانة القديمة ويؤكد على وقوفهم أمام العملاق المقنع، كما يقف المسلمين أمام الله.

السيرة الرابعة:

السيرة الرابعة هي سيرة والدي "أسوف" (أبوه وأمه) التي تتمثل في خيانة والده للنذر الذي نذره للودان في بداية حياته، ذلك الودان الذي أنقذه وهو معلق في الهاوية[16].

نقض النذر وأكل لحم الودان هو وزوجته، ثم بعد فترة مات ودان أخرٌ وهو يطارده منتحراً،[17] الوالد استمر معذَّباً وشاعراً بالألم، حتى ذهابه في يوم ما لمطاردة الودان و حاول قتلة، فنال جزاءه المتمثل في قتل الودان له وسقوطه في الهاوية، ولأنه نادم على قتله للودان حتى في لحظاته الأخيرة فإنه بعد الموت نال الجزاء الثاني وهو التوحد بالودان[18]، الأم كذلك نالت جزاءها عبر عملية التطهير التي يمارسها السيل.

داهمها السيل وماتت، السيل الذي استخدم في روايات "الكوني" كفاعل تطهير للأجساد والأشخاص من الخطايا.

إننا عبر السيرة الرابعة التي توزعت في المنتصف الأول من الخطاب الروائي، نجد أنفسنا باستمرار في تشخيص يؤسطر فيه الراوي الودان روح الجبال:

الحدث: لعنة تحل نتيجة لخرق النذر.

الشخصيات: والد "أسوف" وأمه والودان.

الزمن: منذ بداية القرن الماضي (1900) تقريباً إلى حدود ما بين (1915-1920).

المكان: الجنوب الليبي.

إن والد "أسوف" سيظهر له في اللحظات الحرجة في وجه الودان وذلك عندما يسقط في الهاوية ، أي أننا هنا أمام الوالد وقد تحول لمقدس (حسب النص) وذلك لتوبته عن قتل الودان ، إن ذلك يجعل أمامنا المكونات البنيوية التالية للحدث :

الأوان: وهو لقاء الودان.

القرار: وهو الرغبة في قتله.

النفاد: وهو موت الودان منتحراً.

الحال الأول: وهو الندم.

القرار الثاني: التوبة.

النفاذ الثاني: المداومة.

الجزاء الأول: موت الأب وتطهير الأسرة بالسيل.

الجزاء الثاني: ولاية الأب (تحوله لولي) من خلال ظهوره في عيني الودان.

والملاحظ عبر التقسيم السابق اختلاف البنية المدرجة هنا عن بنية الحدث في السيرة الشعبية التي حددها "سعيد يقطين": دعوى، أوان، قرار، نفاد[19]، ولا نجد ضمنها مكون الجزاء الذي تحدث عنه "غريماس" ضمن تقسيماته التجريدية لبنية المعنى[20].

وعبر "أسوف" الرمز – ابن المنطقة والحامل لشعلة البقاء لذلك النسل المفقود- وعقوبة الأب بالموت مقتولاً من الودان، وتطهير الصحراء للأم ستستمر رحلة الطوارق وسيرهم.

السيرة الخامسة:

السيرة الخامسة هي سيرة "أسوف" التي حدثت بعد وفاة أبيه، وقبل وفاة أمه، التي حصلت نتاجاً لقيام "أسوف" بمحاولة صيد الودان. ثم سقوطه في الهاوية.

ثم بعد خروجه من تلك الهاوية بواسطة الصبر، الصبر الذي هو كلمة السر للخروج من هاوية الرمز، أو هاوية الذات، ويتحقق الخروج ويصاحب ذلك رؤية الوالد في الودان، ثم التحول، إن السقوط في الهاوية هو رمز لتطهير "أسوف" من إثم محاولة قتل الودان رمز الجبال ورمز تلك المنطقة.

إن "أسوف" ذاته سيتوحد مع الودان عند الهرب من الإيطاليين متحولاً من بشري إلى ودان، ومحققاً من خلال ذلك تكرر ذلك الترابط بين الكاهن "متخندوش" وبين الودان.

الحدث: الخروج من الهاوية والتوحد بالودان.

الشخصية: أسوف و الودان.

الزمن: عشرينات القرن الماضي.

المكان: الجبل في الجنوب عند هاوية "متخندوش".

ونجد البنية التالية للحدث:

الأوان: وهو لقاء الودان.

القرار: وهو الرغبة في قتله.

النفاد: محاولة صيد الودان.

الجزاء الأول: وهو السقوط في الهاوية.

القرار الثاني: الصبر.

النفاذ الثاني: التعلم ونيل كلمة السر.

الجزاء الثاني: الولاية والتحول لوَدّان.

السيرة السادسة:

(سيرة قابيل) التي تمثل بنية تضاد لسيرة "أسوف"، وبذلك ينسب "أسوف" ابن الجبل والجنوبي الطارقي لـ"متخندوش" الكاهن والتوحد مع الودان كمملوك والوثنية كمعبود، فيما ينتمي قابيل لقابيل الأول، ويصبح بذلك رمزاً للشمال الذي قدم منه، رمزاً للآخر غير الطارقي الأبيض اللون.

تبدأ السيرة بمولد قابيل:

"قصته مع اللحم بدأت منذ الرضاعة. مات الأب مطعوناً بالسكين عندما حبلت به أمه. وماتت الأم متأثرة بلدغة أفعى بعد ولادته بأسبوع".[21]، إن "قابيل" سيستمر في التجلي أمامنا من خلال الراوي عبر السرد الذي يلخص سيرته المُنْتَقَاةُ له، حيث بعد أن قامت خالته

وزوجها بإرضاعه دم الغزالة، وتحولت بذلك الغزالة في تحول خرافي افتراضي لأخت له نتيجة لعهد قُطع بين الغزالة وخالته وزوجها، ثم بعد أن توفت خالته وزوجها أخذته القافلة وتبناه رجل القافلة التي أخذته والرجل الذي تبناه يدعى آدم، عندما ذهب في أحد رحلاته بعد تبنيه إلى "كانو" وعرض أمره على المشعوذين، قال له المشعوذ نبوءة خاصة:

"من فطم على دم الغزال في الصغر لن يستقيم حتى يشبع من لحم آدم في الكبر".

دهش آدم وصاح بالساحر الزنجي: يشبع من لحمي أنا ؟

قال الساحر دون أن يبدو عليه الضيق: قلت من لحم آدم ولم أقل من لحمك أنت!.

خرج من كوخ الساحر غاضباً. وقصد بعد يومين أشهر العرَّافين. سرد عليه قصة اللقيط من البداية حتى حادثة اللحم النيئ، فأذهله الجواب. قال بصوت واضح:

يا قابيل يا ابن آدم، لن تشبع من لحم ولن تروى من دم، حتى تأكل من لحم آدم، وتشرب من دم آدم.

....

أما آدم فتوغل في رحلة تجارية إلى الأدغال.

فمزقته قبائل "يم يم" بالحراب، وقطعته، وأكلت لحمه نيئاً. قبائل "يم يم" مشهورة بحبها للحم الأبيض"[22]. إننا ومن خلال المستقطع السابق نجد أنفسنا في الدعوى النصية لهذه السيرة التي تكررت على لسان ساحر ثم على لسان عرَّاف.

وتمثل هذه الدعوى نفس المكون البنيوي الموجود في السير الشعبية العربية والمسمى الدعوى[23]، حيث تلقى من خلال عالم بالغيب، وتأتي تفسيراً لحلم أو حدث غريب، وتتعلق بالمستقبل. إن هذه الدعوى النصية، هو ما جعلنا نعتقد في البداية أننا أمام (سيرة شعبية مصغرة) ولكن ما حدث بعد تحقق النبوءة من جزاء، جعلنا نعدل عن هذا الرأي، ولنلحظ أن قبائل "يم يم" - حسب النص- تحب لحم آدم الشمالي الأبيض، أي أننا بهذا الشكل أمام طرح مباشر لمكونات المجتمع النصي الشمالي الأبيض والجنوبي الأسمر.

"قابيل" سينمو ويترعرع صياداً للغزلان، يبطش بها أينما وجدت، ويساهم بمعونة

المستعمر (جون باركر ضابط القاعدة) في القضاء على آخر غزالة أمامه وعبر تشخيص مؤسطر لشناعة شخصية في خاتمة السيرة نجده في آخر هذه السيرة يذهب وصديقه "مسعود" مع الأمريكي "جون باركر" والسائق، ويقتل الغزالة التي تم عهد الأخوَّة بينه وبينها مع خالته التي أصبحت أخته بالدم. يقتلها ويأكل من لحمها وبذلك يحل الجزاء وهو اللعنة:

"في تلك الليلة، لم يقتل قابيل أبن آدم أخته فقط، ولكنه أكل من لحمها أيضاً"[24].

إن قابيل وهو يدور مدمناً فاقداً للحم الغزلان، سيذهب تجاه الجنوب ليحدث الصدام وتبدأ السيرة؛ السيرة السابعة والأخيرة.

الحدث: قابيل يقتل أخته الغزالة.

الشخصيات: قابيل ومسعود وجون باركر وسائقه والغزالة وأمها وآدم أبو قابيل والسحرة.

الزمن: منذ أواخر العشرينات في القرن الماضي حتى الستينات من نفس القرن.

الفضاء المكاني: الشمال – فضاء مفتوح في الشمال والصحراء الشمالية.

الدعوى: قابيل لا يشبع من اللحم حتى يأكل لحم آدم.

الأوان: وهو لقاء الغزالة أخته حسب العهد.

القرار: وهو الرغبة في قتلها.

النفاد: قتل الأخت وآكل لحمها.

الجزاء: الطمس واللعنة.

السيرة السابعة:

هي سيرة قيام "قابيل" بصلب "أسوف" عند النصب الوثني لـ"متخندوش"، وذبحه، إنَّ دم "أسوف" وهو يسيل فوق النصب سيجعل عبر توحده بدم الودان من الحروف التيفيناغية تنطق الكاهن الأكبر بنبوءة جديدة لسيرة منتظرة، إن الرمال عند النصب تتحول إلى لوح محفوظ[25]. إن السماء ستسودّ وستحجب شمس الصحراء وتنتهي السيرة، لتبدأ سيرة أخرى.

إن السيرة السابعة هي سيرة تأطيرية، لكل الخطاب الروائي، إنها تبدأ منذ الصفحة الأولى من خلال سماع "أسوف" لهدير السيارة:

"سمع هدير المحرك البعيد، فقرر....."[26]. وذهاب "أسوف" ليصلي أمام النصب الوثني (قطع صلاته، ولعن الشيطان، وذهب ليؤدي الفريضة في مواجهة أهم صخرة في وادي "متخندوش""[27].

بحيث تحل - حسب الخطاب الروائي- اللعنة على "قابيل" قاتل أخته الغزالة، ويتوحد "أسوف" مع الودان تاركاً الكعبة متوجهاً للنصب الوثني.

إنّ "أسوف" بعد تحوله سيقابل "قابيل" وسيتصارع كل من "أسوف" الأسمر ابن المكان والعابد للوثن مع قابيل الشمالي.

إن "أسوف" سيقتل في صراعه مع "قابيل"، وسيتم صلبه أمام النصب ليعيد للصحراء من خلال عودة "قابيل" في روح شمالي، يعيد لها وثنها المتكلم وودانها المقدس وتحل البركة التي يرغبها الراوي وخلفه الروائي، كما أن هذه الرمال وحسب الرموز المبثوثة في النص تمتلك لوحها المحفوظ المختلف عن اللوح المحفوظ الذي يؤمن به الشمالي، ذلك اللوح وحسب ترميزات الراوي هو رمال الصحراء الصامتة التي أنطقها دم - القربان أسوف - وأنطقها بالوعد المندس منذ أزمنة لتلك الفئة من الناس.

الأوان: تقييد "أسوف" عند النصب.

القرار: قتل "أسوف".

النفاد: ذبحه على النصب الوثني.

الجزاء: الطمس واللعنة على "قابيل" وتحوله لملعون والفوز لـ"أسوف" وتحوله لقديس يكتب دمه نبوءة الصحراء وينطق لوحها المحفوظ، "أسوف" قديس و"قابيل" لعين.

خلاصة وتحول من المستوى الحكائي للنصي:

إننا وبعد البحث في تلك السير السبعة المكونة لنص "نزيف الحجر"، نجدها تبني كما يلي:

	ترتيب السير	الفضاء المكاني	المدى	الزمن (كترتيب)	الجزاء
1	سيرة صراع الجبال والرمال	الصحراء الليبية	سيرة ومضة	الأقدم	هبوط الإنسان
2	سيرة "قابيل" و"هابيل"	غير معروف	سيرة ومضة (مناص)	قديم جداً	الطرد واللعنة
3	"متخندوش" والودان	الصحراء الليبية الجنوبية عند الجبل	سيرة صامتة (ومضة)	قديم جداً	التوحد والخلود
4	سيرة والدي "أسوف" والودان	الجنوب الليبي مساك صطفت	سيرة مرحلة نصية	أول القرن الماضي	اللعنة ثم التطهير
5	سيرة "أسوف" والودان	الجنوب الليبي مساك صطفت	سيرة مرحلة نصية	ثلاثينات القرن الماضي	التوحد ثم التحول للولاية
6	سيرة "قابيل" والغزالة (أخته)	الشمال الليبي	سيرة مرحلة نصية	منذ ثلاثينات القرن الماضي وحتى الستينات	اللعنة
7	سيرة "أسوف" و"قابيل"	الجنوب الليبي مساك صطفت	سيرة إطارية للنص كله	الستينات من القرن الماضي	لعن وهلاك لـ"قابيل" فوز نهائي لـ"أسوف"

إننا عبر الجدول السابق نرى أن السيرة الإطار هي سيرة "أسوف" و"قابيل" وأنها تؤطر الخطاب الكلي لكل السير الأخرى، كما نلاحظ أن هناك مكون بنيوي واضح أسس من خلاله "إبراهيم الكوني" هذه السير المتتالية، ونؤكد هنا أنه من خلال متابعتنا لأعمال "إبراهيم الكوني" لاحظنا اهتمامه بالبنية الرقمية داخل النص فعدد السير التي ظهر فيها "أسوف" لوحده (13) وكذلك عدد السير التي ظهر فيها "قابيل" (سواء مع "أسوف" أو بدونه) (13) أيضاً وهو ما يبدو أن الكاتب يسعى للترميز للعنة من خلال هذا الرقم الذي تتطير منه المجتمعات الغربية.

بنية التضاد بين الشخصيات في الرواية (من الحكاية للنص):

يتأسس الصراع هنا في الرواية بين الشمالي والجنوبي، وهو صراع قديم حسب الرواية، بدأ قبل وجود الإنسان، قام فيه "إبراهيم الكوني" بتصوير عظمة وجلال الشخصية الجنوبية (الطارقية) أمام الشخصية الشمالية التي كانت تظهر باستمرار في هذا النص بشكل سلبي بل وغاية في الشناعة، إن الرواية هي مادة خام لرؤى أيدولوجية ومواقف مسبقة من شخصيات تقطن فضاءً مكانياً واحداً هو الفضاء الليبي، عكس عبرها الكاتب وبوضوح التركيبة التي أرادها هو لشخصياته ومن خلال كل ممكنات النص بداية بالعنوان، مروراً بالمناصات، وطرائق التشخيص وتكوين الشخصيات عبر الماضي حيث تحول الشمالي للعين باعتباره ينتسب لـ"قابيل"، وتحول الجنوبي لقديس وشهيد باعتباره ينتمي لـ"هابيل".

محاور بناء الشخصيات في الرواية:

1- عبر المكون التربوي الذي يحصل أمامنا:

كان هناك حرص واضح على طرح المكون التربوي الذي خضع له "أسوف"، فهو قد تلقي تربية مختلطة بين تربية إسلامية ذات بعد صوفي من خلال والده وبين مكون أخر وثني وإشراكي من خلال قصة صراع المناطق التي تأسست منها السيرة الأولى، ونحن هنا نرى أن في تقديم زمن حكاية القصة الإشراكية طرحاً لموقف الروائي الذي يبدو أنه يرغب في طرح قصة التعدد السابقة الذكر كجذر عميق للشخصية الجنوبية، كما أن الراوي بهذا الشكل وهو يعظم من خلال رؤية "أسوف" مكونات تلك الذوات يخرج هو نفسه من شرك السيطرة، لقد جسد أمامنا الراوي بألعابه السردية وتماهيه مع وعى الشخصية كل ما يرغب فيه دون أن يتورط في شرك التقريرية.

2- البعد الديني للشخصية الجنوبية الذي يتأسس أمامنا عبر تجارب الشخصية:

تتأسس الشخصية الطارقية أمامنا – أسوف – من تعليمات الأب – والد أسوف – المختلطة مع التعاليم التي تلقّاها هو ذاته التي تحققت له هو ذاته من خلال تجربته الشخصية، فـ

"أسوف" الذي تعلم من النصارى تقديس الكاهن سيتحول في اللحظة الحرجة عن قبلته وهي الكعبة للنصب الوثني المكون من صورة الصنم الذي ترابط مع الودان، وهو بذلك يتهيأ لكي يتحقق له عند وثنه الذي ابتدعه له الكاتب أن يتحول إلى قديس - يشابه المسيح المصلوب حسب مفهوم النصارى- ويكتب دمه على لوحه المحفوظ وعد الصحراء الخالد بالخلاص.

3- آليات التناص:

التي وظفت لخلق الشخصية الطارقية من خلال الاستدعاء الحاصل لشخصية "هابيل" باستمرار.

آليات بناء الشخصية الشمالية:

1- الدعوى النصية: استخدام الدعوى وهي أحد مكونات البناء في السيرة الشعبية لخلق لعنة تحيط بقابيل منذ مولده، التي سبق أن فصلنا فيها ضمن السيرة السادسة، والحرص على إظهار لونه الأبيض داخل النص من خلال الحكي عن قبائل "يم يم" التي تحب اللحم الأبيض في مقابل "أسوف" الأسمر.

2- استخدام كل ما هو منحط ومنفر مع شخصية قابيل فحتى اللغة التي يتكلم بها قريبة من الشعبية أو السوقية مثل: (أنت شن سماك ربي) وغيرها مما يعكس انطباعاً سيئاً عنه.

3- التشخيص بواسطة الأسطرة عكسية عن توحش "قابيل" وحبه لحم الغزلان وحرصه على الصيد.

4- التناص الحاصل بين قصة "قابيل" وقصة "قابيل" الأول، التي تمّ وضعها كمناص أول قبل العمل كما تمّ تحققها أمامنا من خلال الحكاية.

بنى السِيَرْ (الأحداث) المركزية وعلاقتها مع بنى الشخصيات:

حقق "إبراهيم الكوني" من خلال حكايته السابقة وعبر راويه - والسير المنتهية بمكون

الجزاء البنيوي- طرح قصص تحمل طابع خاص أقرب للقصص الديني أو الوعظي، حيث تأسست أمامنا عبر الحكايات السابقة ثلاثة حكايات مركزية كانت تتكرر وهي كما يلي:

- حكاية الصراع بين الشمال والجنوب التي تابعناها في القصة الأولى.
- حكاية الصراع بين قابيل وهابيل و اللعنة التي أصابت "قابيل".
- عظمة وقدسية الودان الذي تآخى معه الكاهن.

إن هذه الحكايات الثلاثة السابقة الذكر ستتكرر مرة أخرى كما يلي، حيث ستعاد كما يلي:

1- قصة عظمة الودان من خلال السيرة الرابعة والخامسة وتحدث في الخامسة عملية تكرار لقضية التآخي بين الودان والكاهن من خلال "آسوف" وتحوله.

2- قصة "قابيل" الملعون تتكرر من خلال "قابيل" الشمالي.

3- قصة صراع المناطق تتكرر من خلال "أسوف" و"قابيل" ويعتدى الشمالي "قابيل" على الجنوبي "أسوف" وتنتهي الرواية باللعنة التي حلت على الشمالي والفوز الذي ناله الجنوبي.

4- قصة الصلب بالمفهوم النصراني لها، التي تكررت كان تأسيسها من خلال طرح مفهوم – عبر التلميح من خلال أحاديث "جون باركر" مع الشيخ، وكذلك من خلال تشابه وثني الطوارق القدامى مع النصارى في العبادة[28] – لـ"أسوف" يتشابه فيه مع ما شكله له النصارى في ثالوثهم المعروف ومن خلال عملية صلب "أسوف" في نهاية العمل الروائي.

هوامش الفصل السادس:

(1) نظر جان ماري شيفر، الجنس الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب، (دراسات) (www.awu-dam.org)

(2) بنينا تصورنا على التصنيف الجنسي الذي مارسه "سعيد يقطين" من خلال كتابية، (الكلام والخبر، قال الراوي) للسيرة الشعبية العربية التي يرى فيها أحد أهم مكونات السيرة الشعبية العربية، (الدعوى النصية) المتمثلة في الرؤيا التي تعمل السيرة كلها على تحقيقها، وتتفاعل كل القوى لإنجازها، وتتكون بذلك السيرة من مكون رباعي (وجدت في "نزيف الحجر" نفس المكون، مع البحث تبين أنه يتميز بوحدة الجزاء في آخر كل سيرة داخلية مما جعلنا نشبه السيرة هنا بالسيرة الأسطورية).

(3) يقصد بكلمة مناص في السرديات كل العناوين والإهداءات الأولى وكل ما كتب قبل بداية العمل، ويشتغل المناص كمادة تكشف بعض من رمزية العمل الروائي والقصصي، للمزيد في هذا الموضوع انظر:

سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ط.2، 2001م.

(4) نقصد بالزمن هنا زمن الحكاية الأصلية في ترتيبه الخطي، وهو يختلف بالطبع عن زمن الخطاب المتبدل والمتغير.

(5) رواية نزيف الحجر، ص26.

(6) رواية نزيف الحجر، ص27.

(7) نقصد بالترهين ترابط مكونات الحكاية على المستوى السطحي أو المستوي العميق.

(8) بنية سوسيونصية، حسب تعريف سعيد يقطين للبنى السوسيونصية التي يرى فيه أن الكاتب وهو يكتب إنما يكتب ضمن نسق ثقافي عام اجتماعي في تكوينه ثقافي في تجلياته وهو من خلال كتابته – ومن خلال مفهوم التناص – يتخذ موقفاً ما من تلك البنى القائمة.

سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ط.2، الفصل الثالث، 2000م.

(9) رواية نزيف الحجر، ص5.

(10) تسمى العناوين والإهداءات والكلمات المدرجة قبل النص بمناص، وتعتبر رسالة خاصة موجهة من الكاتب للقارئ لحل بعض شفرات النص أو لتوجيه الخطاب نحو وجهة محددة. المرجع السابق، الفصل الثاني.

(11) "في تلك الليلة، لم يقتل قابيل ابن آدم أخته فقط، ولكنه أكل لحمها أيضاً" (ص130).

(12) رواية نزيف الحجر، ص8.

(13) نقصد بالأسطرة خلق هالة أسطورية حول شيء ما أو خلق أسطورة عبر وصف مفخم للموصوف.

(14) رواية نزيف الحجر، ص147.

(15) رواية نزيف الحجر، ص9.

(16) رواية نزيف الحجر، ص49.

(17) رواية نزيف الحجر، ص25.

(18) رواية نزيف الحجر، ص20.

(19) سعيد يقطين، قال الراوي، الفصل الأول، 1997م.

(20) سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، تانسيفت للطباعة والنشر، 1994م، "حيث ينقل أراء "غريماس" في هذا المجال ويشرحها.

(21) رواية نزيف الحجر، ص91.

(22) رواية نزيف الحجر، ص92.

(23) سعيد يقطين، قال الراوي، 1997م، (ص36) عن مفهوم الدعوى النصية.

(24) رواية نزيف الحجر، ص130.

(25) رواية نزيف الحجر، ص145-147.

(26) رواية نزيف الحجر، ص70.

(27) رواية نزيف الحجر، ص7.

(28) رواية نزيف الحجر، ص15، "النصارى يقفون أمام العملاق المقنّع كما يقف المسلمون بين يدي الله. ولكن أباه قال إن الجنّي جده أيضاً"، وكذلك ص 116 حيث ينقل عبر شخصيته "جون باركر" مفاهيمه الحلولية من كتابات الزن البوذية التي ترمز بلا شك لأسوف وتجعله منه كمسيح النصارى.



الفصل السابع

7

الترابط البنيوي للمكونات الحكائية في ثلاثية: أحمد الفقيه [1]

مقدمة عن بنية الثلاثية:

ونحن نتابع هنا بنية الحكاية في "الثلاثية"، علينا أن نتذكر أننا أمام رواية تتصارع فيها الذات مع الواقع المحيط والبنية الحقيقية لحكاية هذه الرواية هي بنية الصراع تلك، وهي بذلك تحيلنا باستمرار على قضايا التشخيص والسرد – من خلال انعكاس مواقف الشخصية إلينا عبر الوصف، التي تعتبر خارج مستوى الحكاية الأولى، ولكن بغية الولوج لتلك الذات في تصارعها مع واقعها المنبني وتموقفاتها الجلية، كان من المهم أن نتابع حركة التشخيص داخل هذا النص، وكذلك من المهم متابعة تطور المفاهيم التي يطرحها "خليل الإمام" داخل ذاته ومواقفه من كل ما يحصل، وفي نفس الوقت وبالتزامن مع ذلك نتابع حركة الأحداث والتنقلات المكانية عبر زمن الحكاية الممتد.

عن "الثلاثية": تنقسم ثلاثية الدكتور أحمد الفقيه، إلى ثلاثة أقسام:

الجزء الأول: سأهبك مدينة أخرى.

الجزء الثاني: هذه تخوم مملكتي.

الجزء الثالث: نفق تضيئه امرأة واحدة.

شُكلت مادتها على التوالي في الفضاءات المكانية التالية:

الجزء الأول: الشمال الإنجليزي ادنبرة.

الجزء الثاني: عبر الحلم لمدينة الأحلام (مدينة عقد المرجان).

الجزء الثالث: الشمال الليبي طرابلس غالباً.

مع فضاءات ماضوية في الصحراء الجنوبية لطرابلس تقريباً، وفترة أخرى في المدينة القديمة طرابلس. كما كان تخطيب الزمن في "الثلاثية" متميزاً، تمَّ فيه الانطلاق من الآن ليحدث تغطية للماضي في الغربة والماضي الأبعد الأول عبر عودة زمنية، والنهائي عبر الاسترجاعات الخارجية، التي حققت التحام مادة النص وطرح أزمة منطقية للشخصية حسب رؤية الروائي.

في الجزء الثاني كان الانتقال الزمني عبر الحلم حيث أزمنة الحلم أوسع من الزمن الحقيقي، أمَّا الجزء الثالث فقد جاء متتالياً في مدة متتابعة حتى انتهاء العمل منفتحاً على زمن لم يأتِ، وسنلحظ أننا غالبا نتلقى مادة الرواية من خلال البعد الشخصي للشخصية "خليل الامام" الذي عبره تطرح كافة الأشياء مع ملاحظة تواجد صيغة النقل التي يستخدمها غالبا الروائي عن طريق شخصيته ليسعفه بأحد الآراء.

نحن هنا أمام عمل تميز بلغة ثرية وطرح بلاغي عالٍ، سنركز على مجموعة مكونات خاصة تمكننا من الوعي بالبنية الخفية التي تؤسس الرواية، من خلال متابعتنا لتشكيل الشخصية (المتكلم) للخطاب، والأبعاد الخفية لما يصفه وما يراه، وسيكون في هذا بعض الخروج عن القضية الحكائية التي هي هاجسنا هنا في هذا الكتاب، ولكن لما للرؤية وطبيعة الوصف في هذه الرواية من دور بارز في تشكيل بنية هذه الحكاية، كان من المهم بالنسبة لنا متابعتها.

حركة التشخيص التي يقوم بها الراوي واحتواءها على مكونات الشخصية العميقة:

تتميز الرواية بحركة وصف عالية يقوم من خلالها "خليل الأمام" بالربط بين الفضاءات المكانية والشخصيات، بحيث تتحول الأماكن المحببة لأراضٍ خضراء، وتتحول الكائنات غير المحببة أو غير المشتهاة، إلى صحراء وأراض قاحلة ملعونة كريهة.

وسنلحظ إنه هناك من الحين للآخر مشاهد يقوم يعبر من خلالها "خليل الأمام" عبر خطاب يشي عن تأففه وتقززه، أو تعاليه عن تلك العوالم أو الأفكار أو الشخصيات التي يشخصها الراوي، ومنها على سبيل الخصوص تلك التي تتناول كافة المؤسسات الاجتماعية والدينية والأُسرية في الوطن –الأنا – وتحضر أيضاً في بعض المرات النادرة مع الآخر وإن كان بشكل بسيط وأقل.

إن مثل هذا الطرح (المؤسطر عكسياً)، أو الذي يسمى لدى البعض (التوثين العكسي)، يمكن الراوي من طرح رأيه ومواقفه دون الوقوع في تهمة المباشرة، كما يخرج الشخصية - التي تمثل دور الراوي خطابياً هنا- من السيطرة على السرد.

ولنتابع هنا آليات التشخيص لندرك أكثر ما الذي يحفزنا للتحول للشخصي لاستخراج بنية هذا العمل الداخلية وذلك من خلال بعض نماذج من القسم الأول:

الجزء الأول من "الثلاثية" وطبيعة الاختيارات السردية: سأهبك مدينة أخرى، ينطلق هذا الجزء من طرابلس كبداية وعبر تقنيات العودة زمنياً نرجع مع الشخصية "خليل الإمام" للخلف لنجد أنفسنا في إنجلترا، في مدينة أدنبرة.

وداخل هذه المدينة كانت هناك الفضاءات المكانية التالية الهامة:

أ- بيت دونالد وليندا.

ب- حانة العناقيد.

ج- بيوت الطلبة حجرة خليل.

د- بيوت الطلبة حجرةساندرا.

هـ- الجامعة والمكتبة.

و- فضاءات طبيعية.

لقد كان البيت أو السكن مركزياً في "الثلاثية"، ذلك أن السعي الحميم للروائي ومعه الراوي لرصد العلاقات الجسدية الحيوانية وإغراقها في صورة مثالية حالمة سيدفعانه دائماً للفضاء السكني، كما أن السكن مركزياً في الأجزاء الثلاثة، يبدأ بمكان وينتهي بآخر، هنا البدء ببيت "دونالد وليندا"، والانتقال بعد ذلك لبيوت الطلبة مروراً ببيت آخر. كما أن الحانة كملتقى، وكفضاء للشخصيات كانت حاضرة بقوة، ذلك أن تلك الشخصيات كانت ميّالة لخارج الواقعي، وهو ما تحققه الحانة، عبر خمرها وتيه فضائها عن الواقعي الشخصي انطلاقاً من تغييب الوضع العقلي الطبيعي. الفضاءات المكانية إذن كانت معبرة عن رؤية خاصة، تتجدد وتتبدل لدى الروائي، وإن كان بالطبع هناك وضوح لما يلي:

1- إن فضاءات خاصة يتم إعدادها وبشكل مبيت من قبل الروائي لدفع عجلة السرد، كما أن الحدث المرصود يفعَّل لغرض خدمة هذه النقلة المكانية التي ستضع الشخصية في صلب أمكنة طبيعية (عادة) جديدة، تحقق تفعيلاً مميزاً للراهن السردي التشخيصي، وتكون حاملة لبذرة ممكنة للشخصية من استثمارها لغرض طرح المزيد من آفاقه الداخلية أمامنا.

من أمثلة ذلك في الجزء الأول:

خروج "ليندا" و"خليل" في الليل بعد علاقتهما الجسدية (الزنا) هروباً من الشعور بالخيانة وبحثاً من الراوي عن آفاق أكثر رحابة لتعابيره الذاتية[2].

"وعندما أبدت اقتراحاً بأن نرتدي ملابس الخروج، ونأخذ السيارة، ونقوم بنزهة ليلية عبر شوارع المدينة التي يغسلها المطر، لم اندهش أو اعترض، وجدته اقتراحاً يليق بهذه اللحظة المشتعلة نزقاً وجنوناً... "[3].

" نطوي البراري، ونجتاز المدن والغابات، و الأنهار والبحار... "[4].

ومثل الانتقال لـ"لندن" مع "ليندا" " امتدت إقامتنا في لندن يوماً ثالثاً قضيناه بين الأسواق...."5، وكذلك السفر للمنطقة الشرقية ولقاء "سناء" هناك في الجزء الثالث، إننا أمام هندسة خاصة لأفق الخطاب تخلق عبر اختيارات فضاءات مكانية للمتكلم الفرصة للتعبير الأمثل، إن الخروج للمناطق الطبيعية كان "ديدن" الشخصية المركزية وبدور في مدينة "عقد المرجان" لينطلق المُشَخِّص من عقاله ويفتتح طاقة التوثين الطبيعي التي لا تنتهي عنده.

2- إن موقف الشخصية – والعمل الكلي ذاته باعتبار شخصية "خليل الإمام" هي الناظم الوحيد لخطاب الرواية- إن ذلك الموقف هو المركزي، وفضاء شخصية "خليل" الداخلي هو الفضاء الذي يلون كل الأشياء في العمل سواء تلك المنتمية للفضاء المكاني الطبيعي أو الصناعي، أو تلك الأحداث الحاصلة والوجوه المتقابلة أو المتنافرة.

إن "خليل الإمام" وباستمرار ودون توقف يطرح رؤاه عبر كل المادة السردية التي يحقق تواجدها، هذا البوح ينتمي من حيث الصيغة السردية؛ أو في الأصل الخطابي للمعروض

الذاتي، وفي نماذج تيار الوعي للمونولوج الداخلي،[6] إن لغة البوح المتقطع والشعري والمنظورات الذاتية، هي أداة "الإمام" لتشخيص مستمر لكافة الفضاءات المكانية وغير المكانية، سواء على المستوى التشخيص المحسوس، أو المستوى المفاهيمي، أو الحدسي، ومن خلال كل ذلك تتساقط المزيد من الأقنعة التي تخفي أبعاد شخصيته هو نفسه وتتحول مواقفه باستمرار لمحرك مستمر للخطاب، ويرصد لنا هو - ووراءه بوضوح الروائي- ذاته، وتشظيها وانقسامها في إسقاط خاص للبعد الذاتي على البعد الكلي للمجتمع العربي تقريباً.

إن كل الأشياء المحببة والمرغوبة من تلك الذات هي المؤسطرة، وكل كريه ومرفوض منها هو الكريه والمرفوض وربما الموثن عكسياً.

3- غير خصائص البوح المذكورة في (2)، وغير الفضاءات الطبيعية أو غير الطبيعية وغير المندرجة ضمن العمل كديمومة التي يتم تطويرها و المذكورة في (1)، يتم التفاعل مع الفضاءات المكانية التي سبق التحدث عنها ليس بمجرد وعي يقوم فيه الراوي بالعبور فقط، وإنما أحياناً عن طريق وعي تموضعي خارج داخل، أو تشخيص لعدة مكونات مختلفة على مستوى عدة حواس نوعية مختلفة كمرئيات ومسموعات، أو مسموعات وروائح وغيره. انظر:

- "لم انتبه لمرور الوقت إلا عندما أطفأوا التلفاز".
- "حفظ الله الملكة".
- "سكت نشيد الختام".
- "وبدا صوت المطر موحشاً كئيباً".
- "إلى حد أن أشعرني بالبرد".

إن التشخيص السابق ينقسم لما يلي:

1- البدء بطرح الذات في السياق من خلال ذكر عدم الوعي بمرور الوقت، أي أننا دخلنا مع الشخصية لداخليتها، ثم نعانق معها همومها، وندرك عبر ذلك حدة الحواس المشتغلة نتاجاً لتوترها.

2- رصد آخر ما يقال في التلفزيون، وهو ما يدل على توتر حاد منعكس عبر حدة التقاط حاسة السمع.

3- ندخل مع تقسيم الشخصية من جديد للوضع في الخارج، إن الشخصية "خليل الإمام" وهو يطرح حالة الاستفزاز يتهرب من ذكر الشخصيتين "ليندا" و"دونالد" عبر الانتباه لنشيد الختام وقرب ذهابهم للنوم.

4- رصد المحيط في الفضاء المكاني الخارجي، إن الشخصية تنتقل من رصد سمعي للداخل لرصد سمعي للخارج حيث المطر موحشاً وكئيباً، لتضعنا في حقيقة توترها. إنه يبتعد عن مباشرة طرح تموقفه من العائلة التي يسكن معها عن طريق رصد سمعي لداخل/ خارج في ذات الفضاء المركزي الأول.

5- يؤكد عبر مفهوم خاص بينه وبين الناس – ومن خلال ذاته كشخصية متكلمة– يؤكد على الشعور بالبرد لعكس حقيقة الطقس الموجع والمؤلم.

إن مثل هذا الوعي الفني بالداخل خارج على مستوى استفزاز حاسة غير مركزية في مثل هذه المواضع، يدل على وعي فني جمالي عالٍ، ورصد متميز للخصوصيات الداخلية للشخصية.

إننا وعبر تشخيصات مثل السابق نجد أنفسنا باستمرار ضمن لعبة الراوي التشخيصية ونحن ننتقل بين ما تلتقطه حواسه المُستفزة، وبين ما يشعر به الذي كان عبر وعي منقسم للداخل والخارج، الخارج الطبيعي والداخل الإحساسي الذاتي، وفي كل ذلك نحن نتلقى كل الأشياء بوعي الشخصية ورؤيتها.

أي أن الطُرُوحات السابقة وضعتنا أمام الذات دون مباشرة ركيكة.

عمليات التشخيص والبنية الخفية داخل الجزء الأول من "الثلاثية":

سنبحث من خلال متابعة تطور السرد، وكذلك زمن الحكاية الأصلي والأمكنة المتبدلة، سنبحث عن البنية الداخلية التي تنظم داخل هذا العمل .

كانت "الثلاثية" باقتدار ساحة لفضاء الشخصية للانطلاق والتعبير ولقد ساعد بالطبع على ذلك عدة أشياء منها ثراء اللغة الشعرية، والتشخيص عن طريق البَوْح الذي جعل من العمل بمجمله طرحاً لفضاء الشخصية الداخلي، انظر مثل هذا التصوير وهو منطلق في الجزء الأول مع "ليندا" "لقد كنت منتشياً باندفاعنا العشوائي وسط هذه الطبيعة التي تعزف نشيدها العنيف، وتقيم أعراسها الوحشية بين الأدغال".

ثم وهو يصفها "أسبلت "ليندا" رموش عينيها، ورفعت رأسها، ونشرت ذراعيها، ودارت ببطء مع الغناء الدائر في صندوق الأسطوانات"[7].

إن الراوي باستمرار ينطلق معبراً عن رؤيته الخاصة، التي تعكس فضاءه الشخصي وتعبر عن حالته النفسية، ففي المثالين السابقين الاختراق واضح في الأول عبر الإعلان المباشر عن الأحاسيس الشخصية، ثم الانتقال منه إلى صورة مكانية عن الطبيعة العازفة نشيدها العنيف، وأعراسها الوحشية، حيث التعبيرات والصور المختارة وظفت لتعكس حالة الهيجان والانتشاء والارتعاش الداخلي للشخصية. أما في الصورة الثانية التي يتم فيها رصد الحركات الشخصية التي تقوم بها "ليندا"، تطرح الأشياء بانتظام وتتالي وتراتب يعكس حالة الوله الشديد.

إن اختيارنا السابق أيضاً لتشخيصين يتم فيهما عبور الراوي للشخصية- التي ليست إلا الذات- تمَّ لسبب معين:

إن الناظر للتشخيص الأول يجد المادة الموصوفة هو الفضاء المكاني الطبيعي الخارجي، فيما مادة التشخيص الثاني هي تصرفات الشخصية. فالتشخيص الثاني والكثير من التشخيصات- التي سنتطرق لها بعد قليل- ليست ذات طابع مكاني. للتشخيص الثاني السابق بُعْدٌ خفي وهو يرصد رقص ذات الفتاة:

"وواصلت الرقص بتدفق وحماسة، جسد ينتفض ويرتعش ويخفق مثل خفق الأجنحة يعلن تمرده على جاذبية الأرض، ويبوح بانتمائه إلى هذا الفضاء الذي لا يحده حد"[8].

ونتابعه وهو يضيف:

"معاً صرنا نعيد اكتشاف الأمكنة، ونبحث لعلاقة عشقنا عن فضاء جديد نتنفس فيه من خلال النزهة والتجوال .... خارج الدائرة المكررة والعلاقات الشرعية، وصناديق الحديد، وأبراج الأسمنت، وعلامات السير الإجباري في شوارع المدينة "[9].

إننا إذن أمام الشخصية وهي في قمة عريها وبطرها، وانتشائها الجنوني باللانظام واللاشرعية، وذلك بالطبع بغية وضع صبغة تسويغ مرحلية للعقل الآني، سنجد أيضا علي طول "الثلاثية" خطاب ومرادات "خليل الأمام" - الشخصية الفردية-هي التي تؤطر وتعرض كل الرؤى، أي إنه ليس من المؤكد أن ما يطرح بخصوص الآخر المصاحب "ليندا" هو نفس ما تراه حقيقة، ذلك إن رؤية "ليندا" تأتينا أيضاً عبر رؤية "خليل الإمام" وتنعكس من خلال ضمائر دالة على الزوجي من الفِعال والهواجس (معاً صِرْنَا، نعيد، ونبحث) إن الخطاب كما رأينا يدل على اتفاق اثنين ولكن من خلال كلام فرد، هو "خليل الإمام".

انظر التشخيص التالي لرحلته هو وصديقته إلى لندن:

"وما أن خرج القطار من عتمة الأنفاق التي تخترق هضاب "أدنبرة"، حتى انشق الأفق عن تلك السهوب المنبسطة التي تمتد رحابة واتساعاً، تعانق زُرْقَةَ السماء، وتوقظ شوق القلب إلى الانطلاق،والرحيل عبر مداها الأخضر الذي يبلله ندى الصبح"[10].

إن صورة الفضاء المكاني المرصودة سابقاً تطرح فضاء الشخصية وتعبر عن حالة الفرحة بالخروج من "أدنبرة" والسعادة الخفية بالتفرد بـ"ليندا" الزوجة المتصابية، بعيداً عن بيت الزوجية، ومقر المعِيشْ، كما تعكس هياج وتَوَقُّد فضاء الشخصية الداخلي لـ"خليل الإمام".

إن الوصف قد لا يكون بنفس الأسلوب السابق عندما يكون الفضاء المكاني آخر والشخوص آخرين إنه يتحول للعكس عبر الأسطرة العكسية أو ما يسْمى بالتوثين العكسي إنه وهو يندفع في المغامرات الجسدية (الزنا) يعكس في الوقت ذاته موقفاً من الأنا ومن الماضي، ويطرح ذلك في صورة تأففية، تعكس فضاء الشخصية وقدرات المشخص على الرفض والترك لرصيده التأسيسي الديني السابق:

"كيف أستطيع أن أشرح لها ما عانيته من شقاء حتى تحررت من سطوة ذلك الشيخ

الضرير.... الذين كانوا يحملون عصياً مقطوعة من الجنة، يسوقونني بها عبر طريق تحوم فوقه الملائكة، ويمتلئ بمآذن وقباب المساجد"[11].

إننا إذن مع المُشَخِّص وهو يُشَخِّص ما يُفْعَل بِهِ في صغره، ويطرح ما يفكر فيه أهله والمسلمين من شيوخه في لغة تأففية متعالية تعكس موقفه الآني من قضية التدين، وإن كان يؤكد على انتماء بسيط في طرح لفضاء الشخصية مباشرة:

"تقطعت الأسباب بيني وبين شعائر وممارسات دينية، وبقى الصيام هو الشعيرة الوحيدة، التي تصل علاقتي بالسماء"[12].

ينتقل "خليل الأمام" من "ليندا" التي كان يسكن بيتها - في بداية الجزء الأول من الرواية- التي دمر حياتها ووضع بذرة محرمة في جسدها، ينتقل لفتاة أخرى هي ساندرا، وستتغير تلقائيا مع ذلك أماكن تواجده، فبعد أن كانت إقامته في مكان خاص مغلق (بيت ليندا) سنجده في مكان عام هو بيت الطلبة.

لنتابع هنا صورة "ساندرا" وهي تغادره عائدة إلى أسرتها الغنية بعد حادثة الاغتصاب وقبل ذلك صورة "ساندرا" ذاتها بمجرد علمه بأنها تنتمي لأسرة باذخة الغِنَى:

"وما كنت أنا إلا عابر سبيل سيواصل المسير بعد أن يستريح قليلاً في ظل هذه القلعة العتيقة....... أقلتنا السيارة إلى ضواحي المدينة حيث انتصب قصر والدها فوق أرض مرتفعة تحيط بها الحدائق ووقفت أمام القصر..... وفي صمت ودون أن تلتفت، ذهبت ساندرا باتجاه البوابة الحديدية الكبيرة "[13].

إن التشخيص الكلي المطروح هنا يعكس وبقوة حالة الشخصية الداخلية ويعبر عن فضائها الداخلي أكثر مما يعبر عن الأحداث المطروحة، أو فلنقل إن الأحداث المشخصة تصل إلينا عبر فضاء الشخصية الداخلي من خلال ألفاظ تعكس تموقفاتها من الحدث، والتغير الكلي الحاصل ونذكر إن هذه إلا محاولات لقراءة الأبعاد الخفية للكلمات والتراكيب والصور المشخصة مثل (القلعة العتيقة) التي تعكس الإحساس بوطأة وتجدر المال لدى أسرة "ساندرا" وهو موقف شخصي يخص "خليل الإمام".

(انتصب) وهو تعبير يعكس الشعور بوطأة وقوة القصر المنتصب لديه.

(أرض مرتفعة) صورة تعكس الإحساس بالعلو والقوة المالية المقابلة.

(البوابة الحديدية الكبيرة) إن صورة البوابة بهذا الشكل تعكس الشعور بقوة الداخل (داخل البوابة)، وتعكس أيضاً الشعور بانغلاق العلاقة بينه وبينها نتاج هذه المغاليق العاتية الحديدية والكبيرة.

لنتابع المشخص "خليل الإمام" وهو في الغابة مع "ساندرا" ويحكي لها عن ماضيه التعيس، وماضي أسرته، والسعي المحموم بين الموت وأسياخ الفقهاء للعلاج بالطب الشعبي، ونجاته من الموت، ينطلق مشخصاً النار التي أمامهم منطلقاً عبرها:

"بدأت النار تخبو فألقمناها مزيداً من الحطب، تعود للاشتعال ونحن نرقبها وننصت لأنين أعوادها المحترقة، كانت الأعراف الخضراء تصدر أنيناً أكثر توجعاً، فهي تموت الآن قبل موعدها. وفي السماء سحب مضيئة تنعكس عليها أشعة قمر لم نره، لأنه لم يظهر بعد، في حين انحنى قوس الأفق يضع خيمة للظلام تتراقص على ضوء النار ظلال أشجار.... "[14].

إننا أمام وصف للمكان انتقل فيه "خليل الإمام" من تحديث "ساندرا" عن طفولته التعيسة والموت الذي كاد يأخذه إلى فضائه الشخصي مفكراً في نتاج تربيته ثم إلى هذا التشخيص للمرئيات، يدخل عبره "خليل الإمام" ليطرح - عبر النار والاشتعال، والأعواد المحترقة، والأعراف الخضراء- حدة هواجسه وتتحول بذلك عملية التشخيص لعكس آفاق الذات وهي سياق نفسي مأزوم.

سنرى الراوي "خليل الإمام" وهو ينهي رسالته البحثية ويقدمها للطباعة يرصد حالة الخروج تلك عبر تشخيص (قبل/ بعد) جميل:

"وذهبت في صباح اليوم التالي إلى دكانة الطباعة السريعة..... وخرجت من عتمة الدكانة وضجيج آلاتها ورائحة الحبر والأصباغ والنشاء، ارفع وجهي إلى السماء، استقبل تدفق الضوء والهواء في صدري....".

"بدت الشوارع أكثر اتساعاً، والسماء أكثر صفاءً، والأشجار أكثر شموخاً ونبلاً. عاد العالم مضيئاً، عامراً بالهواء النظيف "[15].

نلاحظ من خلال ما رصدناه كيف تمّ تشخيص صورته الشخصية وهو يخرج من دكان الطباعة للطبيعة (أ) وهي تعكس حالة الانتقال من حال لحال، ثم تشخيصه في المرة الثانية (ب) لِمَا صارت عليه حالة الشوارع المتسخة والسماء، الذي يعكس الحالة الداخلية للشخصية، عبر كلمة (بدت)، وما تلاها من تشخيصات تطرح العبور، بذلك ومن خلال هذا التشخيص نجد ما يلي:

تشخيص داخل/ خارج على مستوى المكان.
تشخيص قبل/ بعد على مستوى الزمن.

إن (الداخل/ خارج) و (قبل/ بعد) يتضافران معاً ليعكسا حالة المتكلم الداخلية وفضائه الشخصي وعبر ذاته نجده أمامنا.

يترك "خليل الإمام" "أدنبرة" ويعود لبلده ويسكن طرابلس وهناك يتزوج زوجته "سعاد" ويشترى شقة ستكون مكان إقامته ويبدأ محاولاً ترميم ذاته المشوهة.

عمليات التشخيص والبنية الخفية في الجزء الثاني من "الثلاثية":

إن عملية التشخيص بواسطة النظام السابق الذكر ستستمر، فالراوي "خليل الإمام" وهو يرصد حالته النفسية واشتياقاته غير الطبيعية للمدن المسحورة في البحر، وهو جالس هناك، ثم يحدد انحسار ذلك كله وصورة البحر الجديدة بعد أن يُعاد إلى بيته فندرك أن الصورة المطروحة هي تعبير صادق عن الفضاء الشخصي الآني للشخصية العابرة.

"مسحوراً بلون الذهب الذائب في تبج البحر، أخوض الماء باتجاه المدينة المضيئة ....، ولكن أيادي كثيرة تأتي وتنتزعني من أمواج الضوء والماء..... تختفي المدينة المسحورة ويعود البحر كتلة من المياه السوداء "[16].

إننا وعبر تشخيصه للبحر أمامنا ندرك طبيعة ما تمور به ذاته، وعبر طرح المزيد من حالاتها المنعكسة عن التشخيصات التي حقق بواسطتها قيمة خاصة في داخل المادة الخطابية.

كما أن الأسطرة العكسية حاضرة عبر موقف الراوي المهتاج من كل أسرته ومحاولة أهله علاجه سواء بالطبيب النفسي أو بواسطة الفقيه:

"أذهب معه وأجلس أمام الطبيب النفسي الذي يبحث في طفولتي عن شيء يجعله سبباً لمرضي"[17]. ثم يضيف بعد مسافة:

"فيقترح هذه المرة الذهاب إلى فقيه ذاع صيته، وعالج أناساً كثيرين مثلي فهذه أمراض لا يعرف أسرارها إلا أهل الله من أمثال هذا الفقيه. إن كائناً من هذه الكائنات الخفية المجهولة التي تعيش معنا دون أن نراها قد انتقل من شقوق أحد الخرابات ليسكن جسمي، وسيكون هذا الفقيه قادراً على إحراقه بالأوراد والأحجبة والطلاسم السليمانية"[18].

إن المكونات المجسدة للرؤية الشخصية تلوح و تختفي عبر صيغة تطرح وعياً خاصاً بالكلام المنقول، وذلك عبر سياق السخرية والاستهزاء من كل ما يحصل.

وعند الذهاب للشيخ الصادق أبو البركات والانطلاق لمدينة الحلم "عقد المرجان" نجد صورة قاطعة للتواصل التفاعلي الراقي بين الشيخ الصادق والشخصية "خليل الإمام" في علاقة شبيهة بعلاقة المريد وشيخه.

"1- (كان الخلاء ينطرح أمامي أرضاً قاحلة جرداء لا نهاية لها).

2- (– حدق جيداً كي ترى قباب مدينة تلوح في الأفق.
أنني لا أرى شيئاً سوى الخلاء.
انطلق إذن حتى تراها.)

3- (رأيت نفسي أعدو وسط بيداء تحرقها الشمس، ويغطيها حصى يلمع تحت مسقط الضوء. بقى الشيخ صامتاً، وأنا أركض دون أن أرى شيئاً يحد هذا الخلاء. بدأت أحس بالتعب، جسمي يرشح عرقاً وأنا أعدو مقطوع الأنفاس).

4- (– لقد تعبت
لا تتوقف عن المسير).

5- "أواصل المسير لاهثاً، العطش يحرق حلقي، والشمس تمطر حديداً مصهوراً فوق جسمي. أتحرر من سترتي وربطة عنقي وساعة معصمي فقد صار كل شيء ارتديه ثقيلاً لا أقوى على حمله. أخلع القميص وأضعه فوق رأسي لأحتمي به من ضراوة الشمس وأبحث عن طائر ينبثق في الفضاء يحميني بظله، فلا أرى ظلاً إلا ظلي"[19].

إننا هنا وعبر تبادل بين نمطين من أنماط الصيغة السردية خطابياً وهما: المعروض المباشر (4، 2)، والمعروض الذاتي (5، 3، 1)[20]، فتمتد أمامنا صيغة الخطاب الروائي، مع تفحص هذه المكونات عبر مفاهيم الخطاب المشخص نجد ما يلي:

أ- الحوار أو التواصل بين شيخ ومريد، شيخ ميت ومريد حالم، وعبرهما ينطلق الحالم إلى مدينة "عقد المرجان" بتوجيه من الشيخ.

ب- التشخيص الذاتي الخارجي، الذي يتم فيه تشخيص الذات خارجياً وهي تتحرك في رحلة التيه (5، 3، 1)، إن التشخيص يتم للذات وهي تخترق فضاء الرحلة خارجياً، الأمر بدأ بواسطة تشخيص الفضاء المكاني المنظور في رقم (1)، إن التشخيص برغم ظاهره الأولي غير الشخصي مباشرة يتحول مباشرة للشخصي، من خلالها (جرداء لا نهاية لها)، إن الصفة (جرداء) والقيمة المطروحة لا نهاية لها تعكس بوضوح الشخصية وتفاعلها الضائق بطول الرحلة، أكثر مما تعكس صورة الفضاء المكاني الذي ترصده الذات المتحركة والعطش والشمس التي تمطر حديداً مصهوراً، ورصد البحث عن طائر ينبثق في الفضاء يحمل ظلاً، إننا مباشرة أمام فضاء الذات في انعكاسها الداخلي، وهو رصد شخصي خارجي المظهر ذاتي الحقيقة يعكس بجمال وإتقان رحلة الذات في عالم الحلم، إن إطار الحلم هو الإطار الذي يتم عبره تشخيص الخطاب، الذي ينقسم حسب ما رأينا للتواصل فوق العادي أو التواصل بين شيخ ومريد (4، 2)، وتشخيص ذاتي خارجي (5، 3، 1).

إن الراوي وبعد أن يترك الفرصة لتشخيص عالم مدينة "عقد المرجان" وهو يعكس عبر الاختلافات بين عالمها والعالم الواقعي، يطرح بذلك فضاء شخوص المدينة وفضاءه هو

والآخرين في العالم الواقعي، ذلك أنه بعد أن نصب ملكاً، صارت كل عروضه التي عرضها لتحسين الأوضاع تقابل بالدهشة، التي تعبر عن فضاء المندهشين الداخلي[21]، ويتم شرح السبب عبر الأميرة الزوجة.

ولنتابع من خلال هذا التشخيص وصفه لعالم الحلم وموقفه منه، إننا نكاد من خلال هذا المقطع نجزم أننا أمام الروائي وليس الراوي:

"وإن هذه المدينة إنما تنبثق من حلم رأيته، فما علاقتي بها إلا علاقة مبدع بالصورة التي أبدعها خياله، وما أنا إلا صاحبها الذي أنشأها من خميرة التوق الإنساني إلى الينابيع التي يرتوي منها القلب، أنا الذي أنشأ هذه الشوارع والميادين والأبنية... أنا الذي شق قنوات المياه وغرس الأشجار وعرائش الكروم وملأ المدينة برجال أصحاء ونساء متوردات الخدود، وأنا الذي زرع هذه الفرحة فوق وجوههم وأضاء بقيم الخير والمحبة قلوبهم ووضع لهم هذا النظام الذي ينبع من ذواتهم.."[22].

إننا أمام عملية وعي من قبل الراوي لفعله الذاتي، والعاكس عبر ذلك لفضاءه الداخلي، إن تعانق الروائي والراوي في هذه النقطة كبير وواضح، كما أن الأنظمة المختارة والطبائع المنتشرة تعكس خيارات المُشَخِّص كشخصية وتظهر من جانب خفي بعيد خيارات المبدع الكلية وتصوراته الخاصة عن قيم العدل والنظام والحب والحياة المنشودة.

وفي عملية تطور الحدث، والتعرف على فتاة الحلم "بدور" يصير الوعي بحضورها سابقاً لوعي الحواس عبر الحدس، إن المشخص في مرتين يشخص تشخيصاً حدسياً:

"وما إن وقفت مودعاً حتى رأيتها مقبلة. في الحق إنني رأيتها قبل أن أراها وتوتر جسمي كله استعداداً لمجيئها قبل أن تأتي، كان هناك تياراً يسبقها ويصنع هذه الارتجافة التي هزت بدني"[23].ثم بعد مسافة يقول:

"وقبل أن تصل "بدور" سبقتها نفحة من روحها. عرفت أنها قادمة فوقفت أمام باب الدار انتظرها"[24].

إن "بدور" ستكون البديل عن الزوجة في مدينة الحلم، التي ستتحول – كعادة الشخصية– لطاقة تدمير لكل مكونات حياته الأولى.

مع "بدور" كما حدث في الجزء الأول مع "ساندرا"، يتحول "خليل الإمام" عن زوجته وينتقل من مكانه الأول (القصر الملكي) وهو المستقر الثابث، ليجول معها في الطبيعة أينما اتفق، وهو ما يحقق نفس النقلة المكانية الحاصلة في الجزء الأول من الرواية.

إن هناك باستمرار انتقال بين طرح فضاء الشخصية وأحاسيسها وشعورها وأفكارها الآنية، وبين انعكاسها لتحقيق الدلالة الكلية.

كما نلحظ أن هناك تبادلاً وظيفياً وتضافرياً بين الفضاء الشخصي المباشر والمعبر عنه بواسطة التشخيص للذاتي أو حالات البوح، والتشخيص - ذو الظاهر- غير الشخصي الذي في حقيقته قمة الذاتية

انظر إلى تشخيص علاقته مع "بدور" في عالم "مدينة المرجان" الحلمي:

"1- ليس غناء الحنجرة وحده الذي يبهجني، ولكن هذا النشيد الذي يترقرق في خاطري ندياً، صافياً.

2- يعزفه حضورها المجيد جسداً وروحاً، وضوءاً، وعطراً.

3- انتبهت إلى أن هذا النشيد...."[25].

إننا ومن خلال التقسيم السابق نرى أنه في (1) كان هناك تشخيص داخلي لفضاء الشخصية وما يبهجها، ثم الانتقال في (2) لتشخيص مصدر البهجة الخارجي تشخيصاً يعكس فضاء الشخصية الداخلي من خلال الحضور المجيد للجسد والروح، وبعد ذلك نعود في (3) للتشخيص المباشر للذاتي من قبل الراوي وعبر انتباهه لما جاء من أجله، إننا باستمرار في تبادل بين الشخصي المباشر، وغير الشخصي المنعكس.

إن قمة التوتر الدرامي للنص يحدث من خلال السرد غير المباشر في آخر الجزء الثاني، عندما جاء "خليل الإمام" بفأس لتكسير الباب والأقفال التي تغلقه وذلك بغية الدخول للغرفة الممنوعة وراء الأنثى المفقودة أو الساحرة "بدور"، إننا هنا أمام وصف لروائح وأصوات يعكس كله توتراً حاداً تعيشه الشخصية، ويتأزم لحد كبير عند نهاية الجزء الثاني.

"وراكضاً رجعت إلى باب الغرفة وبدأت أهوي بالفأس على أقفاله وأسياخه حتى

تفككت، وقفت لاهث الأنفاس أنتفض ارتعاشاً ورهبةً، قبل أن أرفع الأسياخ وأدفع الباب، فتحت الغرفة فلم أجد أحداً في البداية سوى العتمة. هاجمتني رائحة رطوبة قوية يحتويها المكان، اختلطت برائحة العطر الذي تستخدمه "بدور"، في حين صار الغناء يتدفق أكثر حدة ولوعة، وأكثر غوايةً وسحراً"، إنه بعد أن فتح الغرفة ولم يجد شيء هاجمه اختلاط رائحة الرطوبة بـ"بدور" مع الغناء المتدفق، وعبر ذلك نجد انتصاب مكونين غير بصريين أمام الراوي يعكسهما ويطرح عبرهما بعده الداخلي المتوتر والمهتاج وهما: الرائحة والصوت.

عمليات التشخيص والبنية الخفية في الجزء الثالث من "الثلاثية":

في الجزء الثالث سيعود لـ"سعاد" الزوجة من عالم الحلم التي ستكون هي والبيت القاعدة أو المسكن الأول وهي الأنثى الأولى، ومنها سينتقل إلى "سناء" التي تعرف عليها في الرحلة الطلابية التي تمت في المنطقة الشرقية، وينتقل من خلالها إلى سكن جديد هو حجرته في المصيف البحري وهناك سينتقل لدار متعة جديدة هي دار صديقه القديم "أنور جلال" ومع الربع الأخير من الجزء الثالث سنتابع حالة التوتر التي بدأت تظهر على رؤى الشخصية، وهو يسعى لممارسة فعل الهدم المعتاد الذي تعود أن ينهي به علاقاته:

> "ابتعدت "سناء" داخل البحر، نقطة تظهر وتختفي تحت ركام الموج، وصوتي يضيع مرة أخرى وسط الضجيج الذي يضعه البحر. ما الذي تفعله هذه المرأة بنفسها، إنها تدخل منطقة لم أرها.... وها هي تحاول العودة فلا تستطيع. لعلها تصرخ الآن وتطلب النجدة فيضيع صوتها وسط الهدير ... أريد أن أرى رجل إنقاذ أستنجد به، لماذا يختفون عندما نحتاج إليهم... لا بل هي تعود ببطء شديد وتقترب"[26].

إننا إذن أمام الشخصية وهي تنفعل لأسباب غير حقيقية وتتصور أشياء غير موجودة، إن الحدث المُشَخَّص بقدر ما يعكس توتر شعور الراوي "خليل الإمام" فإنه يعكس فضاءه الداخلي المنفعل والمحتد والمتوتر، ونفسيته المتأزمة عبر تصورات وهمية، كما نصادف وعياً خارقاً بحِدَةِ المكون الطبيعي وسوداوية الأشياء عبر وصف للشخصية يعكس التأزم الخفي للنفسية في الصفحات الأخيرة مثل:

"فوق النتوء الأسود الذي يحاصره الماء، نجلس متلاصقين، وسفينة في مكان تضرب بوقها وتطلق عويلاً يمزق الفضاء يفزعني العويل فأزداد التصاقاً بسناء ولكن رجلاً يخرج فجأة من تحت الماء، وينظر نحونا بعينين جاحظتين. أتراجع عن عناقها وأنا أتأمل منظر عينيه المفتوحتين بهذا الاتساع الغريب فاكتشفت أن في عنقه حبلاً لا مرئياً يشنقونه به. تواصل السفينة بكاءها"[27].

إننا إذن في صورة متكاملة لانفعال الشخصية العميق والتأزم النفسي الذي بدأ يتصاعد ينعكس إلينا عبر الصور السوداوية المختارة، وعبر التخيلات الوهمية التي تطرح إلى جانب الواقعي. فالسفينة تتحول لمصدر إزعاج والجلوس يكون فوق النتوء، والرجل الخارج من الماء مشنوق جاحظ العينين، إننا أمام تشخيص، أو وصف يتم من خلاله طرح حالة الذات المأزومة والنفس المهتاجة، وتستمر هذه الصورة السوداوية للأشياء حتى النهاية، مع بعض التخلي من الحين للآخر للآمال المتشظية غير المستمرة.

وفي الختام أو الحدث النهائي، وعندما اختلى بخطيبته "سناء"، لم يقاوم شعوره المدمر واغتصبها. إن الاغتصاب هو نهاية المرحلة السابقة والبداية لمرحلة جديدة، فَعَّل الراوي – المتكلم هنا– التوتر الدرامي عبر بوحه المحموم ولغته الثرية واستحضار مستمر لأشياء وفواعل كانت حاضرة في أماكن متفرقة من النص، ليحولها في أخر النص لبؤر فعل جديدة عند لحظة الاصطياد النهائي لـ"سناء" الذبيحة وتهدم بذلك النفق الوحيد المحتمل وأغلقت أبواب لتفتح أبواب المستقبل الجديد والرؤى الجديدة على عوالم معلنة من الفساد والخطيئة.

إن المقاطع الأخيرة من الجزء الثالث مقاطع ذات شعرية متميزة فيها دفق طارح لآفاق الذات واستحضار متميز لفواعل موضوعه بترتيب ونظام، إن تلك التفعيلات بدأت بقوة منذ تشخيصه – العاكس بلا شك لوعيه وإضطرابه الحاد ورغبته الجنونية المشتعلة في اغتصابها لما يمكن أن تكون "سناء" تفكر فيه:

"كانت هي مشغولة بتأمل الدوائر يصنعها نورس يلاحق نورس آخر، لعلهما ذكر وأنثى يلعبان تلك اللعبة التي بها وحدها نصنع الحياة ونحمي أنفسنا من الانقراض"[28].

إننا هنا إذن مع "خليل الإمام" وهو يرصد فضاء شخصية "سناء" الداخلي، إن هذه

التصورات التي يمارسها محاكماً تفكيرها تعكس حدة التوتر الجنسي والرغبة الدفينة في الاندماج بأي ثمن مع امرأة النفق الوحيد، وسنلحظ الحديث الرمزي الذي يطرحه المتكلم في شعرية وهو يرسم عمقه السوداوي الشبق قبل لحظات من انقضاضه على فريسته:

"ظلت زمناً طويلاً تصب رحيق أزهار الليل في شعرك وتعصر نبيذ الصخر... وتسكب حرقة الأغاني التي تنشدها الحقول في جسدك"[29].

وهنا لأول مرة في الجزء الثالث نجد مثل هذه الأوصاف للشخصية كمكون من مكونات المكان الطبيعي الجميل، وهو ما يعكس حدة انفعاله ويستمر مداوراً حول الهدف في اضطرام رهيب:

"عن عنف الفصول التي تدور حولنا في رقصة وحشية كأفراد قبيلة بدائية. يدورون في الغابة حول فريستهم. عن الغناء الحارق اللافح الذي يغنيه طائر أطبق الفخ على أحد جناحيه وبقى الجناح الآخر يرف ويرتعش مهستراً محموماً طالباً النجاة"[30].

إننا إذن مع المُشَخِّص وهو عبر اللغة التصويرية المكثفة والنهج المداور وهو يحقق التشيؤ للبعد الخفي من النوايا المندسة في ذاته المشتعلة.

فبعد أن طوقها بالقوة وبدأ اغتصابها، بدأ أيضاً رحلة الوصف الذي يضخم عبره الحدث ليعكس للمروي لهم الشخصية وحالتها المضطرمة وكذلك لرفع نسق التشخيص الدرامي لأعلى حد:

" وكان الدم يتدفق بعنف عبر شرايين الجسم وخلاياه فيجعله يرتجف كدراويش حلقات الأذكار. أنفاسي تتواثب لاهثة، متقدة، ملتهبة... وفرقة الأذكار تواصل شطحاتها الصوفية المجنونة وضرب دفوفها وصناجاتها الصاخبة "[31].

إننا إذن أمام فرقة الذكر ذاتها التي كانت سبباً في ما مضي عند الحفلة الليلية في غيابه عن الوعي وعن تداخل فعل الاغتصاب عبر لغة الأسطرة وشطحات الراوي مع الدفوف والصناجات.

يستمر التشخيص بهذا الشكل المتوتر والرمزي حتى لحظة الصحو من سكرة الاغتصاب،

عندها تتشكل الذات أمام الذات ويرى الشخص صورة الشخص الشيطاني، الشخص الآخر فينا الخفي والمندس والظاهر في مثل هذه اللحظات المجنونة:

"سكون مفجع يخنق الكون. اختفى الصوت والضوء والهواء واختفت سناء.... يظهر أمامي رجل له ملامح لا أعرفه زائغ البصر، منفوش الشعر..... أراه فتنتابني حالة من الفزع والجنون"[32].

إننا إذن أمام لحظة الوعي والنهاية وعبرها ننطلق معه في رحلته الجديدة غير المكتوبة لعالم الفساد الذي ينتوي الانطلاق إليه.

خلاصة:

حقق "د.أحمد إبراهيم الفقيه" في ثلاثيته وعبر حسن التقسيم للفضاء النصي، حقق التشظي والشروخ المطلوبة لبطله "خليل الإمام"، خليل الإمام الذي كان في الجزء الأول سأهبك مدينة أخرى مسافراً للغرض الدراسي، وطرح عبره الروائي كيفية انسحاق الذات المشروخة أصلاً أمام الآخر، الآخر المكاني والآخر في فضاء الهوية، وعبر الخسارات المستمرة والانحرافات المعيشية، يترك "خليل الإمام" ابنه من "ليندا" ويعود، يعود ليطوي صفحة الرحيل.

المكان لم يعد المكان، تغير الفضاء المكاني وتبدل الشخوص، وبين قلق الروح وإرهاقات الواقع والفشل الدائم على مستوى المعيش اليومي، حقق "الفقيه" لبطله "خليل الإمام" الهروب عبر الجزء الثاني، الهروب هذه المرة عبر الرحيل من الأحراش القديمة في المدينة القديمة بطرابلس.

وبعد طرح (15) صفحة من السرد الواقعي في الجزء الثاني، يدمج العجائبي من خلال نقطة المرتكز، (البيت القديم) ليتحول السرد من خلال حوار متميز مع "الشيخ الصادق أبو البركات" مسافراً إلى مدينة الحلم، وموطن المرادات، وهناك مباشرة ينصّب أميراً ويمضي السرد عبر مقارنة بين الواقعة في الفضاء المكاني الواقعي، والعجائبي في المدينة الفاضلة أو جنة الدنيا إن صح التعبير.

"أحمد الفقيه" ينتقل ببطله "الإمام" إلى مدينة الحلم على يدي شيخه الصوفي وبين البخور

واشتياقات الروح يجد نفسه في عالم الحلم، إن البطل "خليل الإمام" وهو ينقل لعالم ألف ليلة وليلة الذي كان قد مارسه كتابة يحاول الإفلات من الفضاء الزمكاني، إن الخروج من أسر الفضاء الزمكاني والهرب من المحيط وأثقاله هو ديدن تلك الذات:

"إلى هذا العرس الذي تقيمه لنا مدينة هربت من خرائط العالم ودورة الزمن". قال "خليل الأمام" بطل العمل، بائحاً بما يجوس في صدره، وهو يتزوج "نرجس القلوب"، ثم بعد عام من الرحيل وتمثل "بدور" يعود من رحيله ليجد نفسه في نفس المكان.

إن المهرب الذي أسسه والمدينة المحلوم بها هي تلك المندسة في اللاوعي والطريقة الموصلة لذلك هي المندسة أيضاً منذ الصغر، "الشيخ الصادق أبو البركات" والضريح والبخور، وفي الجزء الثالث نجد العودة للواقعي والتعرف على "سناء"، ثم تضييعها هي أيضاً.

ومع خسران "سناء" المعيش أو من كانت"بدور" الحلم، يعود البطل لرحلة أخرى، رحلة يترك فيها الزمن ويتوجه فيها للعالم الأكثر سوءاً، وللشوارع الخلفية ولزمن اللازمن ويتحقق عبر ذلك لخطاب النص الإنفتاح على ممكنات متعددة.

الترابط بين المكان والحدث والشخصيات ضمن مستوى الحكاية مع تحليل نصي[33] :

تطرح ثلاثية "د.أحمد الفقيه" ذاتها انطلاقا من الشخصيات والأحداث والفضاءات المختارة التي سبق أن حددنا بعضها في بداية العمل بنية حكاية منتظمة، تشكل عبر نسقها تنظيماً مستمراً لحركة الشخصية المركزية "خليل الإمام" وناظماً لفعل تواجده، وسنبدأ في مقاربتنا هذه للفضاءات المكانية التي تحركت فيها الشخصية المركزية وشخصتها عبر خطابها، ونبدأ بالفضاءات المكانية التي تحققت فيها الأجزاء الثلاثة من الثلاثية وهي:

الجزء الأول "اسكتلندا"، الجزء الثاني مدينة "عقد المرجان"، الجزء الثالث "طرابلس".

وبتحليل التنقلات السكنية الحاصلة نجد انتظاماً حدثياً لحركة التبديل للمساكن التي مارسها "خليل الإمام" على طول "الثلاثية" تحقق بالتوازي مع علاقات خاصة مع أنثى جديدة لكل فضاء مكاني.

وبتحليل الفضاءات السكنية في ضوء هذا التصور نجد ما يلي:

إننا عبر "الثلاثية" نجد أنفسنا في انتقال سكني مستمر ضمن الفضاء المكاني المركزي، وعبر هذا الانتقال هناك انتقال في العلاقة من أنثى لأخرى .

إن الأنثى من حيث التنقلات الداخلية بين الأجزاء الثلاثة هي المركز، فيما تقبع الشخصية المركزية طارحة فضاءات (الأنا والآخر) عبر التبادل المستمر للخطاب الروائي.

إننا إذاً مع الجدول التالي الذي يوضح انتظام تقريبي لحركة الشخصية المركزية في "الثلاثية" "خليل الإمام"، انتظام وتوازن يعكس قدرة إبداعية فيها ترابط وترهين بين الفضاءات السكنية والشخصيات، والعلاقات التي تنتجها تلك الشخصيات كأحداث من تواصلات وقطائع، بالطبع كل ذلك عبر "خليل الإمام" البطل والمُشَخِّص المركزي للخطاب إن هناك تشخيص متميز للإنتقال من بيت "ليندا" عند بيعها البيت في الأول، وكذلك عند تركه شقته في الثالث والحديث عن استلام الزوجة لها مقابل الطلاق، أما بيت "نرجس القلوب" (القصر الأميري) فلم يتم تركه نهائياً إلا في آخر العمل من خلال الباب المغلق الذي تسبب الدخول منه وتتبع "بدور" المتخيلة في تكسر وتهشيم المتخيل في "عقد المرجان".

جدول يوضح ترابط الحدث وحركة الشخصيات والفضاءات المكانية في "الثلاثية".

الاسم	الجـــزء الأول سأهبك مدينة أخرى	الجـــزء الثاني هذه تخوم مملكتي	الجزء الثالث نفق تضيئه امرأة واحدة
الفضاء المكاني الكبير	اسكتلندا (بريطانيا)	مملكة الحلم	ليبيا
الفضاء المكاني الصغير	أدنبرة	مدينة عقد المرجان	طرابلس الغرب
الفضاء السكني الأول:	بيت دونالد	قصر الأمير	الشقة
الرفيقة الأولي	ليندا	نرجس القلوب	فاطمة
الفضاء السكني الثاني:	بيوت الطلبة	بيت أسرة بدور	المصيف
الرفيقة الثانية:	ساندرا	بدور	سناء
فضاءات العمل	الجامعة	مفتوحة كل المدينة	الجامعة
فضاءات النشاط العاقل	المكتبة/ مكتب المشرف	القصر والأرض	المكتب/ قسم النشاط
فضاءات اللهو	مفتوحة وعامة	مدينة عقد المرجان	المصيف البحري
فضاءات السكر والعربدة	حانة العناقيد	المدينة وكل ما فيها	**الحجرة + حجرة أنور جلال**

إذن ففعل الترك للسكن الأول هو فعل هدم يستمر للفضاءات المكانية الأولى للسكن، وذلك يتم في الأجزاء الثلاثة، بسبب أنثى جديدة، كما أن فعل الاستقرار الأول يتم عادة عشوائياً ولكنه يتحقق بوجود أنثى، الأنثى في الأول "ليندا"، وفي الثاني نرجس القلوب، وفي الثالث الزوجة.

كما أن المفارقة للأنثى تحدث توتراً خاصة في العوالم الواقعية في الأولى والثالثة ويتسبب في قطيعة مع الفضاء المكاني الأصلي أو الأول، كما أن الفضاء المكاني الجديد فضاء من النوع الجماعي غير المستقر.

انظر لسكن الطلبة في الجزء الأول أو بيت "بدور" وأهلها في الثاني أو المصيف في الجزء الثالث، إنها كلها فضاءات سكنية مرحلية، تؤدي نتاجاً لطبيعة عدم ديمومتها وطأة خاصة على الشخصية المركزية "خليل الإمام" وتساهم في التعجيل بالانتهاء لحركة الانتقال من جزء من الرواية لآخر. إن انتهاء السكن، ببيت الطلبة يساهم نتاجاً لطبيعة الفضاء السكني الطلابي المرحلي في دفع الشخصية خليل الإمام للرحيل، كما أن عدم وجود "بدور" وانتهاء فضاء بيتها الأسري وتعقبها يتحول إلى عامل تدمير وانتهاء للفضاء السكني الأول والثاني بل لكل مدينة الحلم (عقد المرجان)، أيضاً قرب انتهاء الصيف وتوقف اشتغال المصيف وقرب ترك "خليل الإمام" لهذا المكان كان أيضاً دافعاً آخر لحالة البؤس التي ستضاف لعوامل انبجاس الروح الشيطانية الداخلية علانية، كما أن الشخصية المركزية "خليل الإمام" نتاجاً لكونه شخصية مثقفة، (طالب دكتوراه ثم دكتور محاضر في الجامعة) فإن مكانه المفضل هو المكتبة وحجرات المحاضرات، في مدينة الأحلام تحولت فضاءات العمل إلى فضاءات حرة مفتوحة، إن كل ذلك التغير على مستوى العمل يعكس عبر الخيارات المتاحة في مدينة الحلم النزعة الخفية لدى الشخصية المركزية "خليل الإمام" في التحرر من أسر الأعمال المنظمة والحركات المنضبطة، إن الحانة المفتوحة في الجزء الأول ليل نهار (حانة العناقيد) كفضاء مكاني، للمتعة التغييب وباقي الملاهي والحانات التي تحرك فيها "خليل الإمام" في الجزء الأول التي عبرها تحقق مراكمة جزء لا بأس به من مساحة الخطاب، التي كانت شاهدة للقاءات هامة ومركزية في النص، تنعكس منفتحة على العنوان أو عتبة النص مفعلة له بحيث تتحول كل المدينة لمدينة للمتعة، مدينة غير منقطعة النظير للمتع التغييبية حيث المُسْكِرَات وربما المخدرات، وفيها

تتنفس الشخصية المركزية بأمان من فضاء مكاني للمتعة للآخر، وإن كان لحانة العناقيد دوراً فهو محدود بحدود تحتمها طبيعة الحياة البشرية الواقعية ذاتها، بينما في المملكة ذات التخوم اللامحددة، حيث لا محَرَمْ ولا خطيئة، وحيث الشخصية بلغت غاية ومنتهى رغباتها عبر العالم الحلم (الذي أعلن الروائي هو ذاته أنه صانعه) هناك لا توقف للمتع ولا انتهاء.

في الجزء الثالث نجد أنفسنا أمام الأنا حيث كل شيء محدد وفق شريعة إسلامية وأخلاق عربية، هنا لا مدينة توهب ولا حدود ولا تخوم لمملكة من الحلم ترى، هنا نفق محدد، كان بيت الزوجية وتحول لشقة "أنور جلال"؛ "أنور جلال المغَنِّي"، الذي حوَّل حجرته في المصيف لدار متع وخمر وغناء ونشوة، هنا حجرة واحدة ونفق واحد، وعند الرغبة في الخروج مطاردة طيف الحبيب كما في الجزئين السابقين يتجسد الفقد ويحدث الفضح.

هناك ترابط جزئي بين المتعة والعنوان لكل جزء، إنه رباط الإحساس الفني لدى المبدع، الذي جعله يترجم جميع التصورات والرؤى عبر المشخص الموهوم "خليل الإمام" في تقسيمات مُنَظَّمَة، ويطرح عبر ذلك بنيتين يطرحان الصراع الحقيقي للنص، بنية خطاب الشخصيات، (كلامها وما تطرحه من تصورات)، وبنية أخرى هي بنية الأحداث المركزية في النص إن ذلك سينعكس ليبين لنا البنية النصية التي أنتج فيها النص وفي الوقت نفسه يطرح أمامنا دلالات الفضاءات المكانية في ضوء (الأنا/ الآخر) وعبر وعي عالم الحلم.

تطرح ثلاثية "د.أحمد الفقيه" حالة التشظي والتمزق التي يعيشها جيل عاش الغربة عن الوطن فانعكست غربته على ذاته أولاً ثم على مجتمعه، وتحولت لقوة هدم مستمر للذات وانسحاق للهوية المفتقدة من الأصل والبعد الروحي المسفوح في محلات البغاء، منذ الماضي البعيد على عتبات مومسات المدينة القديمة.

إننا أمام الذات في حالة انسحاق مستمر أمام الآخر الغالب، الآخر بأنظمته وعلومه ومتعه وخموره ونسوته، فيما يتحول الأنا لصحراء قاحلة من الجفاف والألم والقهر.

برغم ذلك هناك خطاب خفي آخر، هناك خطاب الأحداث والنتاجات ففي الآخر أيضاً تُغْتَصَبُ الأنثى، وتُدَمَرُ حياتها، كما أن الأنا الساعية للتغيير (الشخصية المركزية) تهزم هزيمة نكراء أمام قضيتها المركزية وهي قضية التحرر الاجتماعي كما تتصورها هي، ذلك أننا

أمام عقلية غير منظمة تسعى في نظام لطرح رؤاها للعالم.

بدت صورة الشخصية المركزية غير مختلفة عن باقي الرحالة العرب، مثل (الحي اللاتيني) و(موسم الهجرة) من حيث السعي لتأسيس شخصية الفحل العربي المنتهك لفضاء الأوربية، والمستمتع (بالزنا) ونسوة الغرب الشقراوات.

إن النموذج نفسه يتكرر، توق للآخر يأخذ صورة دراسة علمية وينتج عنه علاقات جنسية، وتميزت بالطبع "الثلاثية" بوجود جزئين آخرين يغطيان مرحلة الحلم ومرحلة الواقع بعد الرحلة.

طرح الروائي عبر خطابه ونتاجاً لتمكنه اللغوي، مقاطع نثرية وصفية متميزة تنتمي لـ (قاموس) الفضاء الطبيعي تعكس رؤيته للمواقف من القضايا التي يلاوكها النص.

وكانت "الثلاثية" بذلك موضعاً لظهور الفضاءات المكانية، وتحولها - عبر اقترانه بالشخوص- لمُعبِّر حقيقي عن الحالة التي تعيشها تلك الذات وفاعلاً مؤسطراً عبر القاموس الطبيعي عن حالة الشخصية ورؤيتها للعوالم.

ظهرت "الثلاثية" في مرحلة صراعية على المستوى الاجتماعي والسياسي وجاء عبرها الروائي عاكساً لتموقفاته من القضايا الكلية في ضوء حركة مستمرة ومقارنة بين الأنا والآخر.

إننا إذن في تصور خاص تطرحه الشخصية المركزية من الأنا أو من الجذر، ويتحول عبر الفضاء المكاني للأنا مليئاً بصور مختارة يعبر بها عن الرغبة في تشكيل هذه الفضاءات وإتاحة الفرصة لها للخروج من المأزق التاريخي الذي تعيشه، الغريب أن كل هذه الاقتراحات الفخمة جاءت قبل مرحلة الاغتصاب بقليل وتبين المأزق الشخصي للشخصية، مما يؤكد وجود بعدين رئيسيين على مستوى التموقفات من (الأنا/ الآخر) بعدٌ يجسده ظاهر أقوال الشخصيات وخاصة تشخيصات "خليل الإمام" والبعد الثاني يجسده الحدث العكسي خاصة حالة الاغتصاب في الجزء الأول وكذلك الثالث، وتحطيم مدخل الغرفة الممنوعة في القصر في الثانية.

في الوقت ذاته فإن فضاء الآخر هو الحلم وهو المرتغب برغم وعي الشخصية المركزية

باختلافها عنها مما جعلها تنزع لمحاولة جعل الأنا هنا مشابهاً للآخر هناك لكي يتحول عن بلدنا المأزق التاريخي الذي تعيشه، كما أن الآخر الذي تغنى الجزء الأول من "الثلاثية" بعظمة قلاعه وجمال طبيعته واشتعال حفلاته، كان أيضاً عالماً أسطورياً حلمياً باذخاً. انظر هذا التشخيص المؤسطر لعبادات الآخر:

"وتنسى أنهم نتاج بيئة تقدس الموسيقى، وشعوب تذهب إلى المعابد لسماعها، أمامنا هنا....."[34].

إننا بالطبع أمام تواصل من شخصية أخرى ولكن انظر تأطيره المؤكد لهذا المقطع عبر تشخيصين، الأول: قبل هذا المقطع، والثاني: بعده "رأيت أن الحديث هذه المرة يأتي مخالفاً للتقاليد التي تنبذ المواضيع الجادة في هذه السهرة فساهمت في النقاش...".

ثم بعد أن صيغ المقطع السابق المؤسطر لقدسية الآخر، نجد تأكيداً من المشخص (تكلم بمرارة. إنه فنان ناجح).إنه هنا يصف شخصية صديقه "أنور جلال"، أي أن الوقت الكلي للمشخص مؤسطراً للآخر هائماً فيه، برغم وعيه بصعوبة الاندماج.

كما أن الآخر عبر باستمرار عن توجسه من الأنا، انظر والد "ليندا" وهو يلمح إلى رمالنا التي زارها ضمن الحملات العسكرية في الحرب العالمية وهو ينهي خطابه الطويل عن غدر رمالنا نحن أصحاب الأرض "إن رمالكم لا أمان لها. نعم لا أمان لها"35، وإن كان بالطبع من الممكن أن يؤخذ هذا الطرح من جانب التلميح للابنة على خطورة العلاقة مع الليبي ابن الرمال التي لا أمان لها، لكن مجرى القول يتضمن التموقف العام من الفضاء المكاني أيضا .

انظر "ساندرا" وهي تجسم ماضيه في هذه الصورة البشعة من الحزن المتتالي:

"فترفع رأسها قائلة بأن البكاء يليق به أكثر منها، وأن الذي نشأ وسط المآتم وأحزان النساء النائحات، هو أنا وليست هي"[36]. إننا نمتلك صحراء رهيبة وماض من المآتم وأحزان النساء، والبكاء هو ما يليق بنا كما أن رمالنا قادرة على الغدر بكل الأصدقاء، مثل أحبابنا وحلفائنا الأنجليز الذين كانوا يعيشون في أرضنا نحن هنا في حرب شرسة مع الألمان.

إننا أمام نص ينتج في زمن تطرح فيه أفكار مختلفة تحاول الخلاص من فكر الماضي، وإرث الماضي، إن الصراع الاجتماعي والثقافي. ينتج من هذا النص عبر بنية من التجديد، إن تجديد وإزاحة الحواجز مثالاً مرتغباً وترفض وبقوة القديم بكل جذوره ونصوعه أو سواده.

إننا أمام نص ذو منظور أيدلوجي واضح وبارز، من قضايا جوهرية ومركزية، تخفى مشَخِّصَه بلغة ثرية وعالم متميز، كما تمكن عبر صياغات "عبر شخصية" من خلق مرتغباته الفكرية دون الطرح المباشر.

إنه يرى الأنا عالم يتقوض دون أن يتمخض عن نتاج، مدمراً ماضيه ومضيعاً حاضره ومن خضم ذلك تبقى الشهوة بكل أنواعها هي القانون الأمثل، والتحرر من كل القيم والتحول للجسدي في نهاية الحدث، مما يخلق عبر تناقض العنوان والنتاج بنية للمعنى أكثر انفتاحاً ومن الخطاب تعددياً، إننا أمام تناقض فاعل بين التصورات والفِعَال، تناقض منظم، جُعِلَ فيه من الماضي الشخصي مع الأب الصعب المراس، والحياة القاسية والتربية الدينية، مشجباً تعلق عليه أخطاء الحاضر، هذا الحاضر الذي لا يبدو غير هزائم مستمرة في معارك الشخصية مع الواقع.

هوامش الفصل السابع:

(1) أحمد إبراهيم الفقيه، الثلاثية الروائية (سأهبك مدينة أخرى، هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه امرأة واحدة) ط.2، 1997م.

(2) الثلاثية، الجزء الأول، ص18.

(3) الثلاثية، الجزء الأول، ص18.

(4) الثلاثية، الجزء الأول، ص20.

(5) الثلاثية، الجزء الأول، ص30.

(6) محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية، دار القبس ودار الهدى، ط.1، الفصل الأول، 1993م.

(7) الثلاثية، الجزء الأول، ص19.

(8) الثلاثية، الجزء الأول، ص19.

(9) الثلاثية، الجزء الأول، ص21.

(10) الثلاثية، الجزء الأول، ص39.

(11) الثلاثية، الجزء الأول، ص123-124.

(12) الثلاثية، الجزء الأول، ص123.

(13) الثلاثية، الجزء الأول، ص169.

(14) الثلاثية، الجزء الأول، ص127.

(15) الثلاثية، الجزء الأول، 171.

(16) الثلاثية، الجزء الثاني، ص6.

(17) الثلاثية، الجزء الثاني، ص7.

(18) الثلاثية، الجزء الثاني، ص7-8.

(19) الثلاثية، الجزء الثاني، ص17.

(20) ننطلق في تعريف الصيغة السردية من تعريف "سعيد يقطين" لها حيث يرى بأن: صيغة المعروض الذاتي: وهي تمثل المونولوج الداخلي ويكون زمن الأفعال المضارع. والمسرود الذاتي ويقصد به المونولوج الداخلية زمن الأفعال هو الماضي، بينما يقصد بصيغة المعروض

المباشر: الحوار الكامل.راجع: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الفصل الثالث.

(21) الثلاثية، الجزء الثاني، ص24-25.

(22) الثلاثية، الجزء الثاني، ص48.

(23) الثلاثية، الجزء الثاني، ص81.

(24) الثلاثية، الجزء الثاني، ص91.

(25) الثلاثية، الجزء الثاني، ص91.

(26) الثلاثية، الجزء الثالث، ص148.

(27) الثلاثية، الجزء الثالث، ص178.

(28) الجزء الثالث، ص180.

(29) الثلاثية، الجزء الثالث، ص182.

(30) الثلاثية، الجزء الثالث، ص184.

(31) الثلاثية، الجزء الثالث، ص192.

(32) الثلاثية، الجزء الثالث، ص196.

(33) نخرج هنا قليلا أثناء التحليل من مستوى الحكاية التي استخرجنا بنيتها للمستوى النصي لمناقشة ما يخص الكاتب أو رؤيته من خلال البنية والتشخيص السابق الذي تمّ تحليله.

(34) الثلاثية، الجزء الثالث، ص126.

(35) الثلاثية، الجزء الأول، ص41.

(36) الثلاثية، الجزء الأول، ص129.

الفصل الثامن

8

بنية الحكاية في رواية واو الصغرى لـ"إبراهيم الكوني"[1]

حكاية رواية "واو الصغرى":

مقدمة عن حكاية الرواية:

واو الصغرى هي إحدى روايات "إبراهيم الكوني" التي يحكي فيها راويها عن سيرة الطوارق في مرحلة قبل الاستقرار، وعن أزمنة قديمة غير محددة حيث منذ بداية الرواية أعلن الراوي أن الزمن غير محدد إلا بحركة السيول وتبدل الفصول، ويحاول الروائي من خلال رصده – كما يبدو لي – أن يستدعي عبر السرد تاريخاً أسطورياً يضعه أمام المتلقي.

تتكون الرواية من أربعة عشر فصلاً، ونجد الراوي في الفصول الأربعة الأولى يحكي عن قصة الزعيم القديم كما يحكي الراوي عن اشتياق أهل الصحراء لاستقبال الطير ويرسم بسرده في صورة مفخمة طقوس استقبال أهل القبيلة لذلك الطير المهاجر، كما نجد عزوف "الزعيم" عن السفر و التيه في الصحراء في أخر أيامه الذي يطرح بالطبع كأحد القيم المثلى لأهل تلك القبيلة، يكافح "العرَّاف" لإقناع "الزعيم" بضرورة التحرك والسفر ويحكي له عن القيم العظيمة في التيه في الصحراء، فيما يمضي "الزعيم" أخر أيامه عازفاً عن ذلك السفر ويجد أحد الطيور المتخلفة من أسراب الطيور المهاجرة فيأخذه معه، ويصر على عدم السفر رغم محاولة أهل القبيلة حثه على السفر، في الفصول الثلاثة الأولى سنجد الراوي متماهياً مع "الزعيم" ويطرح كل أفكاره وما يراه سواء كان ذلك "الزعيم" حاضراً أم غير حاضر، أي أنَّ الراوي ملتزماً هنا في هذه المرحلة من الخطاب السردي بطرح كل الرؤى والأفكار من

وجهة نظر "الزعيم"، وكذلك يهتم بالقضايا التي تهمه ويسرد الحكايات التي تنزع لها نفسه كالحديث عن الطير المهاجر وطقوس استقباله ومفاهيم نساء الصحراء عن السفر، سنجد هذا يتغير بعد الفصل الثالث الذي يموت في أخره زعيم القبيلة، حيث سنجد في الفصل الرابع حضور رؤية "العرَّاف" وقيمه داخل الخطاب، على الرغم من أن ما ورد في الفصل الرابع يحدث في زمن حكاية سابق لزمن موت "الزعيم" حيث نجد أنفسنا في استرجاع داخلي ونجد "الزعيم" حياً ونجد حكاية تتناسب مع "العرَّاف"، حيث يبدأ السرد في الفصل الرابع من خلال قصة ذلك الفتي الغريب العاشق لشاعرة القبيلة التي أهداها عقد الرتم، الذي تسبب في موت الحسناء الشاعرة ولنعلم هنا أن دغل الرتم كان في المرحلة السابقة موطناً لخلوة "الزعيم" يذهب إليه وحده فيقضي فيه ساعات طويلة في عزلة، إنه هنا في الفصل الرابع مصدراً للموت ولعنة جلبت النهاية للحسناء الشاعرة.

بعد الفصل الرابع، سنجد القبيلة تحت سيطرة "العرّاف" وسنجد أمامنا رؤى جديدة، أخرى تتناسب مع وعي "العرّاف" وأفكاره، حيث سيتم استحداث دور الفتاة (عذراء المعبد) التي ستستقبل النبؤة من الزعيم الميت حسب الأسطورة، ويتفنن العراف في بناء المعبد من خلال "عاشق الحجارة" تلك الشخصية التي ليس لها من هم إلا البناء والتفاعل مع مبانيه التي يبنيها، ثم مع مرور الزمن نجد رؤية أخرى مختلفة للطير المهاجر، ونجد افتضاح أمر العرّاف حيث نطلع على قصة استدانته من الرجل الغامض .

يرحل العرّاف عبر عالم الحلم في رحلة أسطورية يلتقي فيها مع الزعيم الميت ويذهبان معا لمنابع الماء، ويعود العرّاف من هذه الرحلة مجنونا لينتهي به الأمر بعد فترة مقتولا من الرجل الغريب الذي عالجه ليستعيد ماله، بعد موت العرّاف سنجد فصلا تسرد فيه المدية أمامنا سيرتها بضمير المتكلم وتتحدث عن مسيرتها عبر التاريخ، ثم نتابع تحولات الطقس في المنطقة من سيول جارفة لجفاف والعطش من جديد. وبعد أن مرّت القبيلة بأزمة الماء نجد من جديد الشخصية المركزية الثالثة التي يندمج الراوي معها وهو ينسج خيوط الحكاية، حيث نجد رؤية الحفّار العاشق للماء الذي ينتهي مقبورا داخل البئر الذي حفره للقبيلة تاركا وحيده الوليد بعد أن أعطاه وصيته، وتنتهي الحكاية على القبيلة وقد استقرت وتركت الرحيل في السيرة الرابعة عشر.

آليات تشكيل الأسطورة ومكوناتها في واو الصغرى

تمهيد عن بنية الرواية:

تتأسس "واو الصغرى" - عمل حكائي سردي ينتمي لنوع الراوية– من مكونين للاشتغال، **المكون الأول**: هو مستوى الأسطورة التي تتشكل أمامنا من خلال كم من السرد يعكس رصيداً ثقافياً ينقسم في مجمله لمكونين غالباً: مكون فكري، وآخر اجتماعي.

المكون الثاني: هو مكون تلك الحكاية ذاتها التي تمت مراكمة ذلك الكم من الرصيد الثقافي – سابق الذكر– التي تحكي حكاية شخصيات محددة تتحرك في فضاء معين، وفي زمن محدد وتحدث بينها أحداثاً مختلفة، إن الراوي قد أسس المستويين بانتظام من خلال جعله راويه في حالة تماهي مستمر مع شخصية مركزية – الشخصية المسيطرة على القبيلة في تلك المرحلة– وعبرها كان يطرح القيم الثقافية – سابقة الذكر – التي تمثل الأرضية المشتركة بين ذلك الراوي وبين المروي لهم، وتمثل رؤية تلك الشخصيات لب الحكاية التي تطرحها هذه الرواية، إننا بهذا الشكل ومن خلال هذا الوعي بالعمل سنكون في حالة متابعة للمكونين سابقي الذكر، الأسطورة ومكوناتها الثقافية الفكرية والاجتماعية، والجزء الثاني سنتابع فيه بنية الحكاية من خلال متابعة تبدلات الرؤية التي ليست إلا الرصيد التأسيسي الخفي لتلك الحكاية والمتبدلة والمتغيرة، التي تمثل على مستوى الرؤية تجريباً متميزاً داخل نسيج الرواية العربية وطرحاً جديدا لتفاعل عميق بين الشخصيات والراوي.

مدخل عن الاشتغال لتفكيك آليات تشكيل أسطورة "واو الصغرى"[2] ومكوناتها:

يجنح الفعل السردي في حالته التواصلية بين كاتب النص ومبدعه لخلق حالة من التواصل عبر لغة مدركة، وانطلاقاً من خلفية اجتماعية ومعارفية مشترطة[3] تفترض إدراك القارئ للغة النص وإحاطته بشكل من الأشكال لتلك العوالم عبر إدراكه لعوالم مرجعية مشابهة أو مناقضة بشكل من الأشكال لعوالم النص الذي يقرأه، ونظراً لأهمية ذلك نجد الروائي "إبراهيم الكوني" في سيره المعنونة بـ "واو الصغرى" وهو يؤطر لهواجسه أو هواجس شخوصه الضاربة في الصوفية الوثنية، أو في التجسيمية يسعى لخلق ذلك الفضاء المرجعي الذي يمكن تلك الشخوص من استثمار طاقتها المثلى، وفي الوقت ذاته نتمكن نحن

كقراء من إدراك وبناء المرجعية الاجتماعية والثقافية الخاصة بنا نحو تلك العوالم، فقام برسم فضاءات جديدة، يكون رسمها متكاملاً وتتحرك فيها فواعله بين الاتفاق والتناقض لتعطي فعله الإبداعي فضاءات التشكل. وبالنظر لطبيعة الاختلاف بين الروائي (الكاتب) والراوي، وإدراك المسافة بينهما[4] نقسم بناء الفضاء الأسطوري الذي قدم من خلاله الخطاب الروائي نجده يتشكل لقسمين رئيسيين: قسم قام به الروائي، وآخر قام به الراوي، وإن كان بالطبع كله لا يخرج عن عمل الروائي في العمق الخفي، و يتضافر جهدهما معاً بغية الوصول بنا ضمن الخطاب ومراحله التواصلية لخلق الإدراك المناسب لدينا وتوجيهنا إلي بؤر الرؤى المقصودة عبر صياغات سردية فنية محددة وهو ما سندرسه فيما يلي:

آليات تحقق الأسطورة أمامنا:

أولا: أسس الأسطرة عبر المستوى النصي[5]:

وهي تشمل كافة الخطي المعتادة أو الجديدة التي مورست من قبل الكاتب لصبغ الفضاء النصي بالشكل المطلوب، وتشتمل علي ما يلي:

1- الغلاف ومكوناته الكلية، طريقة كتابة العنوان باستخدام الخط الكوفي والرسم المنقول عن أحد النقوش القديمة بأحد المغارات بالجنوب الليبي (مكان القصة)، إضافة إلي صورة الكاتب المرتدي للثامه الصحراوي، والكتابات الخلفية المنتقاة التي تشكل في مجملها - بغض النظر عن دورها النقدي- توجيهاً مباشراً لرؤية القارئ.

2- العنوان الذي يعتبره "ج. جينيت" الوسيط بين أنثوية النص وذكورة القراءة[6]، الذي يجنح بنا إلي تلك الواحة المفقودة في سماء تلك المجتمعات المشكلة للتفاعلات التالية في النص، ولقد كان هذا العنوان وهو يعنون النص الكلي وكذلك السيرة الأخيرة يشكل حالة من التوجيه نحو المقاصد الخفية، وذلك انطلاقاً من هواجس الإنسان الطامح للوصول للأرض المفقودة، أو الجنة المنتظرة. قاعدة العناوين هذه تطبق علي عناوين السير أيضاً وهي تماثل في مجموعها كلمات ذات بعد قابل للأسطرة مثل القربان، واو الصغرى، أهل السماء، النبوءة، الخروج، الإكليل، الغراب.

3- تصنيف الرواية (كرواية من سير) مما يوحي بالانفصال بينها ظاهرياً واجتماعها كلياً تحت مظلة النص. إضافة إلي أن السيرة تعني إعادة تأريخ عبر استنطاق واعٍ لذاكرة شعب ما أو قبيلة ما أو مجموعة الأشخاص عبر نص مكتوب أو منطوق، وتترابط في لا وعينا بسير أجيال أخري مثل "أبو زيد الهلالي" مثلاً.

4- العلاقات الخفية والظاهرة بين عناوين السير والسير ذاتها من جهة، وتلك المناصات المكتوبة في مقدمة كل سيرة التي ليس فقط تبث فينا توجيهها المقصود للحدث والتشكل التالي ولكن أيضا تدفعنا للعوالم التي ينهل منها الكاتب ذاته، التي يرغب بقصدية معينة أن يجعلها منفتحة وعالمية.

5- الترجمة العربية لبعض الجمل المكتوبة باللغة القديمة للطوارق (التيفيناغ)، وذلك بغية إيصال القاري إلي تواصل مستمر لحاجة طرفي التواصل للغة محددة للتواصل، إضافة إلي دورها انطلاقاً من مجهوليتها في إقامة حالة من الانفتاح علي عوالم ما ورائية تخدم حالة الشد التي يرغبها.

ثانيا: آليات تحقق الأسطورة عبر المستوى الخطابي:

سنقوم هنا بدراسة المكونات الأسطورية لفواعل النص، وكذلك مرجعياتها الثقافية وعاداتها وطقوسها وتركيبتها الاجتماعية، وسنقوم إضافة إلى التفصيل فيها عرض عينة من بحثنا الذي مارسناه على التكوين الأسطوري داخل البناء السردي للخطاب مع كل مكون من المكونات الثقافية والاجتماعية، ثم بعد أن نميز ونعين الفواعل الأسطورية سنضع الجدول موضوع بحثنا الذي رصدنا فيه بطريقة عددية كم الضخ للتشكيل الثقافي والاجتماعي على طول الأربع عشرة سيرة المقصودة، وسيتجلى لنا من طبيعة ذلك التوزيع المقاصد التي من أجلها سعى القاص لتوظيف كلاً من تلك المكونات.

المرجعيات الثقافية الأسطورية: وهي تشكل مجمل البعد الثقافي المطروح وتتكون حسب تصنيفنا لها مما يلي:

1- قيم وأفكار أسطورية: تشكل القيم والأفكار الأسطورية الموزعة هنا وهناك – التي شُخِّصت عبر الخطاب الروائي التي أُخِذت من شفاه مختلفة وشخوص متناقضين عبر مسيرة الرواية

التي تمثل مجمل الثقافة السائدة لدى تلك المجتمعات- إدراكاً لطبيعة تلك العوالم وفي الوقت ذاته يتمكن الكاتب من خلال راويه من تسريب كل ما يريد تسريبه من أفكار.

2- مرجعيات أسطورية: وتشتمل على ثلاث أنواع من المرجعيات من المرجعيات كانت هاجس ومحرك تلك الفواعل في اتفاقاتها وتناقضاتها:

أ- مقولات الناموس المفقود، وهو الكتاب القديم الذي اختلف شخوص النص في أصله "السيرة الثامنة".

ب- مقولات الأسلاف، وهي مجمل التجارب والمثل التي تركها الأجداد، التي جاءت مع الناموس إما مفسرة له، وإما مغطية لمساحات لم تطأها سطوته.

ج- أساطير سائدة، وهي تلك المجموعة من الأساطير التي اختيرت ضمن مادة القص لتشكل عبر سرد الراوي المشكل للعمل البنية التحتية لحركة الحدث، وما يميز حقيقة تقديم الأساطير في هذه الرواية أنها لم تقدم كمادة فردية مثل ما قدمت داخل الأعمال الروائية الأخرى، ولم تقدم أيضا كجزئية يتشكل منها بناء النص، وإنما كانت حاضرة في أنفاس الراوي والشخوص متتالية وضاربة في الجذور والعمق الأمر الذي يجعل منها غير قابلة للبحث الأسطوري المقارن؛ وذلك لعدم التزام المبدع عبر الرواية بالتقديم المعتاد للأسطورة كإحالة متن النص لشيئية محددة تفسر، أو تساهم في رفع وتيرة الحدث؛ وإنما قدمت علي أنها هي الحدث، بعبارة أخرى "إبراهيم الكوني" لم ينثر أساطيره في النص كرموز تحيل عبر كلمات بسيطة إلى أساطير محددة كما اعتيد في الأعمال الأدبية أو الشعرية، وإنما قام بفعل الأسطرة ذاته، مما جعل الأسطورة هنا أمامنا تحدث وتتفاعل من جديد، إنها ليست الرمز الذي يرجع إلى عوالم أخرى ماضية إنها هنا العوالم الماضية التي يشار إليها بالرمز، حاضرة وتعاش وتتشكل أمام ناظرينا، إن ما يقوم به "الكوني" هو إعادة صياغة أساطير قد تكون وجدت أو لم توجد مع ضخها بكافة المصطلحات الباثة للتوثين والقدسية مما يجعلها ذاتها تشكيلاً أسطورياً يؤخذ منه وليس مجرد رمز حاضر أو قيمة أسطورية محدودة مما أعطى العمل الروائي مدار البحث بعدا أسطورياً متكاملاً.

3- البنى الاجتماعية الأسطورية: وهي تمثل مجمل الطرح السوسيولوجي الأسطوري الذي سيقدمه النص عبر التضافر مع المرجعيات الثقافية بغية تشكيل مجتمع النص، أو المجتمع المزمع اتخاذه مادة للتفاعل السردي، وسنلاحظ من خلال الجدول والدراسة التي تمت كيف كان تواجد هذه البنى يبدأ في التناقص تدريجياً مع الاستمرار في عجلة النص لدرجة أنه ينتهي نهائياً من السيرة العاشرة، وذلك يوضح لنا الدور المناط بالبنية الاجتماعية الأسطورية وهو عمل الخلفية المناسبة لنا غير البني الثقافية التي كانت وستستمر تستوعب تفاعل الشخصيات وكافة الفواعل المصاحبة الأخرى في النص بغية إخراج المكنونات التي يرغب الراوي والروائي إنتاجها.

أ- التركيبة الاجتماعية الأسطورية لفواعل الرواية: وهي كافة التركيبات الاجتماعية التي شكلت النظام الاجتماعي لمجتمعات النص كالقبيلة الإنسية أو القبائل الأخرى الفاعلة في النص مثل قبيلة الطير المهاجر.

ب- طقوس ومراسم أسطورية : وهي تمثل كافة التصرفات التي يتم فعلها في لحظات محددة بناء على مرجعية معتقدة أو (توجيه ناموسي)، وتمثل في منظور أصحابها حالة من الفعل الروحي التواصلي مع عوالم قدسية، أو وثنية مجهولة تتشكل بها لديها قيمة روحية محددة.

ج- عادات وتقاليد أسطورية: وتمثل كافة العادات والتقاليد المنتهجة التي ليس لها في لحظة فعلها لدى ممارسيها ارتباطات روحية أو معتقدية، وقد تم ضخها في النص شأنها شأن كل فواعل النص المختلفة الأخرى بطاقة توثينية تجعل منها قابلة للانفتاح على كل ما هو أسطوري.

د- الأهازيج والأشعار: التي تمثل مجمل النشاط الفني لدى تلك المجتمعات وتنبث في بعض مواضع النص لتخلق عبر معانيها القريبة والبعيدة إحالات للمواضع التي يرغب الراوي في وضعنا فيها.

ومن خلال الدراسة المستقصية للمكونات المذكورة سابقاً، وجدنا مادة الجدول التالي التي سيسبقها أمثلة لماهية واحدة من السير وهي السيرة رقم واحد لكي يفهم من خلالها

الآلية الإجرائية التي من خلالها سيتم تقطيع باقي السير، وسنكتفي بسيرة واحدة وذلك لعدم الرغبة في إطالة حجم القراءة دون مبرر.

تقطيع السيرة رقم (1) سيرة أهل السماء:

أ- قيم وأفكار أسطورية:

1- "نزول الأسراب علامة سماوية"[7].

2- "العرَّافون يطاردون الطير للحصول علي أنباء سماوية"[8].

3- "الأمهات يعلمن أن شرع الصحراء هو الذي سن الناموس الذي يحيل الوليد من يديها لطير"[9].

4- "وإدراكها أن الخروج ليس للحياة ولكن للتيه الذي لم يعد منه أحد"[10].

5- "من لا ينتمي إلي قبيلة معتزل والمعتزل في شرع الخلاء كائن بائس ووحيد"[11].

6- "العرَّافين يعودون بالنبوءة للزعيم والقبيلة"[12].

ب- مرجعيات أسطورية: تنقسم المرجعيات الأسطورية إلي اثنين كما شرحنا سابقاً الناموس، ووصية الأسلاف:

1- "ناموس العابر طلب ما أخفاه الخلاء"[13].

2- "ناموس الصحراء أحال الوليد لطائر"[14].

ج- أساطير سائدة: وهي تلك الأساطير المعاشة داخل النص وتمثل حقيقة الفعل الحكائي المؤسس للفعل السردي:

1- "أسطورة الطير وعلاقة العبور بين الطير والإنسان"[15].

2- "أسطورة مس الجن للإنس وامتزاجه معه عند حفلات استقبال الطير"[16].

3- "أسطورة نزول الطير وتداخل الأصوات واختلاف القبائل"[17].

4- "أسطورة كلمة السر وسفر الطير والعلامة"[18].

د- التركيبة الاجتماعية الأسطورية لفواعل الرواية: عرضت التركيبة الأسطورية لفواعل الرواية في منتصف الرواية الأول بصورة تصنيف واحد وذلك لأن المناط بها قد انتهي عند منتصف الرواية الثاني:

1- ترتيب أهل القبيلة عند المسير لاستقبال الطير "يتقدمهم الزعيم خلفه الأكابر ثم الرجال ثم النساء والصغار"[19].

هـ- الطقوس: وهي ما يتم من أفعال ذات بعد روحي بشكل محدد وزمن معين ومنها:

1- خروج أهل الصحراء بشكل وطقس محدد لاستقبال ملة الطير[20].

2- طقوس اجتماعية تشمل الفرح والزغردة من النساء في آذان الأولاد ورقص فتيان القبيلة[21].

3- طقوس استقبال العرَّافين للطير[22].

4- طقوس ما بعد سفر الطير والدخول لخباء الزعيم[23].

و- عادات وتقاليد أسطورية: وتمثل تلك العادات والتقاليد التي تنتهجها القبيلة وليست ذات بعد روحي بالرغم من أن الراوي لا ينفك عن ضخها من خلال المصطلحات المنتقاة بالفعل التوثيني.

1- "خروج الصبايا للعراء والتحلق حول الطبل وتغني الشاعرات"[24].

2- "زغردة الحسان فرحة بنبوءة قدوم المطر"[25].

3- "قرع الطبول عند نبوءة قرب الحرب"[26].

4- "استدعاء النذير عند قدوم نبوءة الجدب"[27].

ز- الأهازيج والأشعار: تمثل الأهازيج والأشعار جزء من الثقافة الشعبية للمجتمعات وتعتبر تعبيراً عن الثقافة الجمعية السائدة في المجتمعات:

1- أهزوجة النساء لأولادهن عند نزول الطير: "هاهو الطير الذي وهبك (...) وتهاجر مع الطير إلي بلاد الطير"[28].

2- أهزوجة العرَّاف للطير عند النزول "ست طيرا أيها الطير، أنتم نحن معشر الطير (...) برغم أننا لا نقول ذلك لأحد"[29].

وبعد طرح أمثلة عن كيفية التقسيم، نقدم هذا الجدول الذي فيه إحصاء رقمي لكمية حضور كل نوع من أنواع المؤثرات الفاعلة أسطورياً والمذكورة سابقاً:

جدول يبين بالأرقام حضور مكونات الفعل الأسطوري لأسطورة "واو الصغرى":

	1) قيم ثقافية فكرية أسطورية	2) مرجعيات أسطورية	3) أساطير منتقاة.	4) تركيبة اجتماعية أسطورية	5) طقوس ومراسم اسطورية	6) عادات وتقاليد أسطورية	7) أهازيج وأغاني أسطورية
سيرة 1	6	2	4	1	4	4	2
سيرة 2	14	4	6	2	0	0	1
سيرة 3	5	4	4	1	2	3	0
سيرة 4	12	2	3	0	4	3	0
سيرة 5	5	1	2	1	6	0	0
سيرة 6	10	2	2	1	1	0	0
سيرة 7	4	1	1	0	0	0	0
سيرة 8	9	2	2	0	1	1	0
سيرة 9	3	1	3	0	1	1	0
سيرة 10	6	5	2	2	1	1	0
سيرة 11	3	1	1	0	0	0	0
سيرة12	1	0	1	0	0	0	0
سيرة 13	7	6	8	0	0	0	1
سيرة14	1	0	3	0	0	0	0

خلاصة عن مكونات الأسطورة وطريقة تشكيلها:

انطلاقاً من الجدول المرصود والتقسيم المشروح فيما سبق نجد ما يلي:

1- القيم الثقافية الأسطورية التي ظهرت منذ بداية النص واستمرت هي الفواعل الأسطورية في الظهور، التي شكلت الرصيد القيمي لتلك الفئات الأسطورية، التي من خلال ترتيبها هي والتركيبة الثلاثية الأسطورية المحكمة الترابط والفاعلة حققت للنص أكبر الفوائد الخطابية المطلوبة وجعلت في تشابكها واختلافها وارتطامها تؤسس لحركة النص.

2- القيم الاجتماعية الأسطورية ظهرت في بداية الرواية، خاصة في السيرة رقم (1)، ثم أخذ ظهورها في التقلص مع الاستمرار في سرد السير واختفت نهائياً في السير الأربعة الأخيرة، وهو ما أوحى بالفكرة الموجودة لدينا وهي أن دور القيم الاجتماعية في هذا النص كان لرسم الصورة الاجتماعية لفضاء النص وذلك لجعله مقبولاً ومفهوماً وقابلاً للتخلل بواسطة الخرق السردي، وليس لتقديم طرح اجتماعي يمثل طرح لقيم أهل الصحراء في حد ذاتهم.

الدراسة المقارنة السريعة لفعل الأسطرة الحاصل تجعلنا لا نتحرك مع ما اعتيد من أفعال الأسطرة العادية التي صنفها "صلاح الدين بوجاه"[30]:

أ- التجلي مع: وهو عندما يكون حضور الأسطورة في شكل حكاية نرويها ضمن حدود الرواية ولكن لا تشكل تعالقاً مباشراً مع أحداث الرواية وتحافظ على استقلالية كل من الحدثين.

ب- التجلي في: وهو عندما يقدم حالة من حالات التمازج بين الأسطوري والمعهود مما يكسب الأسطوري بعداً يومياً ويكسب أشياء المحيط الكثير من فعل الأسطرة واللامعهود. ويحدث في مثل هذا النوع امتزاج بين الحاضر والماضي قصد ميلاد الأسطورة. ومن الأمثلة على ذلك رواية "الطيب صالح" "موسم الهجرة للشمال"، ورواية "صبري موسى" "فساد الأمكنة".

ج- التجلي من: وفيه يتم انبجاس أو تلمس الأسطورة من وسيط آخر ليس له علاقة مباشرة بها، وإنما عبرها يتم ذلك كما في رواية "الزقاق" عندما يشير إلى (صينية الفريك) التي لم تقصد بذاتها وإنما يقصد من وراءها ما لها من فعل جنسي أسطوري مثلاً على متناولها يختلط فيه الطب بالشعوذة.

إننا هنا نتحرك مع الأسطورة وهي تتجلى أمامنا من خلال المكونات الفاعلة أسطورياً ثم من خلال تحققها أمامنا كقصة أو حكاية تأسيسية، وسنحاول هنا عبر استنطاق هذه الأسطورة التي تتجلى – عبر فعل السرد وعبر الرواية كنوع– أن نصل لبنيتها العميقة، ذلك

إننا نحس من خلال الحكاية السطحية التي أمامنا ومن خلال طريقة التبئير المستخدمة أن هناك مستغلقات خفية يجب أن نتحرك لاستكناهها.

بنية الشخصيات في حكاية رواية واو الصغرى :

مدخل :

سيكون سعينا هنا في "واو الصغرى" منصبّاً على محاولة متابعة الحكاية عبر السرد المتنامي ومن خلال تقطيع السير المتتالية ومتابعة طبيعة الرؤية المرحلية، والرائي داخل كل مرحلة من مراحل الرواية، ذلك أننا شعرنا أننا في كل مرحلة من مراحل "واو الصغرى" أمام رؤية للشخصية المركزية في تلك المرحلة، عبر استسلام الراوي له بالكامل وطرحه – في خبث فني – لرؤيتها العميقة.

تتشكل حكاية واو الصغرى منذ السطر الأول من خلال رسم شخصية مجهولة ينطلق من داخلها الراوي ليطرح عبر تمازجه معها كل أفكارها ورؤاها وهواجسها المركزية:

"أ- اقتنص في الصوت تعدد الأصوات منذ الأيام الأولى،

ب- بل يستطيع أن يؤكد لنفسه الآن.

ج- بعد مرور المواسم، وتدفق السيول في الوديان.

د- إن هذا الحشد السخي من الأصوات الذي يجود به الطائر الخفي هو السر الذي شدَّه إليه طوال هذه الأعوام،

هـ- صوت عليل، واهن يماثل صفير الريح في عيدان القصب "[31].

ينطلق السرد كما نرى بواسطة الراوي الذي يطرح الأشياء من خلال شخصية نجد ضميرها أمامنا، أي أننا أمام ما يعرف بالتبئير البراني الداخلي حيث الراوي براني الحكي، وليس جزء من مكوناته أو الشخصيات الفاعلة فيه والتبئير داخلياً من خلال وعي تلك الشخصية التي يعود في "بل يستطيع أن يؤكد لنفسه"، سنجد أنفسنا بعد أن عرفنا أن للراوي محطة شخصية ينطلق منها، سنجد أنفسنا أمام ذلك الراوي وهو يرسم صوراً لمكون على حاسة السمع من خلال ذلك الصوت الذي يصفه، أي أن الرؤية هنا برغم ظاهرها البراني

الخارجي، إلا أنها براني داخلي، ينطلق فيها الراوي ليعبر وبقوة عن كل ما يجوس في هذه الذات وبقوة مؤسطراً كل قيم تلك القبيلة المقيمة في مرحلة حرجة من مراحل حياتها.

سننتقل في رقم (ج) لنجد أمامنا مفهوم شخصيات ذلك الزمن عن الزمن، حيث يحسب الزمن بمرور المواسم وتدفق السيول في الوديان، لننطلق ونجد أنفسنا في (د) داخل ذلك السر الذي شد الشخصية، الذي سبق أن تم تأكيده لنا عبر إيراد (استطاعته تأكيده لنفسه) في (ب).

في (هـ) نجد أنفسنا مع وصف فيه طرح لوعي الشخصية، ومفهومها عن صوت ذلك الطائر المهاجر، ونلاحظ أن الوصف ليس عادياً، فالراوي يشتغل أولاً على حاسة الصوت مجسماً الصوت من خلال أوصافه، كما أن تلك الأوصاف تنطلق من معارف ومعلومات أهل ذلك المكان وذلك الزمان، فعيدان القصب وصفير الريح فيها من الأبعاد والمكونات المتوقعة لتك الشخصية التي ينطلق مها الراوي.

من خلال رصد صفات الصوت (العليل، الواهن، المماثل لصفير الريح في عيدان القصب) سنستمر مع الراوي المجهول وهو يستمر مستعيداً الفضاء الداخلي لتلك الشخصية – التي حتى الآن لم يتأكد لنا من هي– ونحتاج أن نتابع صفاتها المنعكسة لدينا، لنعرف أولوياتها وخصوصياتها وعبر ذلك نحاول إن أمكن مطابقتها على أحد الشخصيات التي تم تشخيصها هي وفِعالها في الخطاب السردي.

سيستمر الراوي راصداً لطقوس نزول الطير وينتقل لِيُشَخِّص استقبال العرَّافين للطائر. ونجد أنفسنا أمام تشخيص يؤسطر فعل الطير ورحيله، انظر هنا صورة هجرة أسراب الطائر: "تتابع الأسراب المهاجرة في الفضاء......".[32] إن هذا الطائر الذي يبدو أمامنا مُفَخَّماً عبر السرد، وهذه اللحون المقدسة عبر الراوي الآني المتعانق حباً ومودةً وشوقاً مع الطائر، ستتبدل فيما بعد، وستطرح من قبل ذات الراوي بطريقة مختلفة وسنجد من يخرج محذراً القبائل من فتنتها وبؤس لحونها في الفصل السابع، وذلك في المرحلة التي كان فيها المسيطر على القبيلة "العرَّاف".

مع الفصل الأول والثاني نتابع التركيبة الاجتماعية والطقوس والعادات والمعتقدات والقيم التي تمتلكها تلك القبائل، التي ظهرت بشكل أكبر في البداية كما رأينا فيما سبق.

سنجد بعد ما سبق تشخيص للخِلاف الحاصل في خبأ "الزعيم"، يصحبه تشخيص الطائر العجوز المتخلف، في المقاطع الثالث والرابع والخامس من الفصل الثاني سنجد "الزعيم" - كبير السن - في تجاور متميز مع الطائر العجوز المتخلف، وسنعرف من خلال المقطع الثاني من الفصل الخامس عبر الراوي ما يراه "الزعيم" في محاولات الطائر العجوز -غير القادر على الطيران- للطيران، و ندرك مباشرة أن الشخصية التي يتم عبرها تشخيص الخطاب هي شخصية "الزعيم" المتوله عشقاً وحباً في ذلك الطائر.

سنجد أمامنا عطف "الزعيم" وتولهه وتعشقه بالطائر الهرِم، وإحساسه الخفي بثقل ووطأة الأرض على المخلوق عموماً والطائر خصوصاً لنتابع هذا المقطع:

"منذ أيام. خرج من وادي الرتم عند حلول الظهيرة، فوجد الطائر يركض ركضاً مضحكاً، ويرفرف باستماتة محاولاً أن يتحرر من الأرض، من وزر الأرض، من سلطان الأرض، ولكن هيهات! لأن المخلوقات عندما تهرم، المخلوقات عندما تشيخ ويصيبها الوهن والعجز، تكون الأرض في انتظارها، تكون الأرض قدرها، تكون الأرض وطنها الأبدي، وطنها الأخير، حتى لو كانت هذه المخلوقات كائنات سماوية"[33]. ونلحظ ما سبق الراوي عبر والكلمات الخاصة التي يستخدمها، يطرح عبر هيهات: بؤس هذا الكائن.

ثيمة السفر:

ولنتابع هذا المشهد، حيث يجتمع "الزعيم" بـ"العرَّاف" في الفصل الثالث، وكيف يحاول هنا "العرَّاف" إن يقنع "الزعيم" بضرورة السفر الذي هو ديدن أهل تلك القبيلة، في حين يبدو "الزعيم" غير راغب في ذلك عازفاً عن كل أوهام قبيلته السابقة، إننا كما سنرى هنا في المناطق بين الحوارات كيف يتماهى الراوي مع مفاهيم "الزعيم" وهو يحدث "العرَّاف" ويطرح رؤيته الخاصة للعرّافين، سنتحدث هنا أيضاً عن الصيغة السردية، فالصيغة السردية المستخدمة في هذا المشهد هي صيغة الخطاب المعروض غير المباشر، أي الحوار الذي يقطعه تأطير من الراوي، والراوي هنا من خلال التماهي كما سنرى مع "الزعيم"، ليس خارجياً، وإنما يطرح رؤية وموقف أحد الشخصيتين المتحاورتين يعبر من خلال ذلك عن موقفها من

الحوار، أي أن الكاميرا التي تصور الحكي لا تصوره خارجياً وإنما تمر في هذه المرحلة سرياً من خلال رؤية ووعى زعيم القبيلة للقيم والأشياء:

"أقبل العرَّاف فتحدثا، مرة أخرى، عن جمال الشيخوخة، والنبل الكامن في كل حزن".

تربّع "العرَّاف" بجوار "الزعيم". طارد السراب في الخلاء. تابعه حتى ابتلع الأفق وتحوّل ألسنة من لهب شفاف. تناول حصاة. رمى الحصاة نحو الطائر. ذهب كعادته، إلى غايته من أبعد أرض:

– لم أرَ طائراً يستأنس الخلق من أول يوم إلا هذا.

ألقى "الزعيم" بحفنة من فتات الشعير، ولكن الطائر اكتأب. ازداد كآبة. انكمش حول نفسه، ورمق حبيبات الخبز بلا اكتراث. ثم أغمض عينيه وأخفى رأسه بين جناحيه. تكلّم "الزعيم":

– استأنس مكرهاً، استأنس لأنه وحيد، مهجور، ضائع. ضائع مثلنا. ثم لا تنس أنه عجوز. السر في الشيخوخة.

الشيخوخة شيء قبيح. هل تحدّث الناموس عن شيء أقبح من الشيخوخة ؟.

أ- ابتسم "العرَّاف". طاف حول الموقع. حام حول الغاية، ولكنه استمر يجوس في أبعد أرض:

ب- أخشى أن تكون كلمة الناموس في الشيخوخة ضد كلمة مولاي.

- أعرف أنك ستقودني إلى المملكة القديمة لتحدثني عن جمال الحزن مرة أخرى. أم أني أخطأت؟
- لم يخطئ مولاي.

ج- تناول "الزعيم" حصاة. تمتم: "ما أقسى هذا..." رمى الحصاة جانباً. قال:

- فلنعد إلى الطائر. سمعت الصغار يقولون أنه طائر لا ينتمي إلى قبيلة "أبيل- بيل".

د- نزل "العرَّاف" المرتفع. اقترب من النبع. أخرج من عبّه مصائد لاقتناص الغاية:

- سواء كان الطائر "أبيل- بيل" أو طير آخر مشابه، فإن الطائر في عُرْفِ الناموس رسول.

هـ- سكت "الزعيم"، فمضى "العرَّاف" في نصب الأفخاخ:

- شرع الطير أن يهاجر. وإذا رفض الطير أن يهاجر فهذا فأل سيئ يا مولاي!.

لمعت عين "الزعيم" ببسمة. هل تبسّم "الزعيم" لأنه اكتشف موقع الفخ؟ هل ابتسم لأنه أدرك أن "العرَّاف" لم يأتِ إلا ليواصل حوار الأمس عن ضرورة الهجرة ؟. قال:

- كيف تريده أن يهاجر إذا كان عجوزاً ؟ كيف تريده أن يطير إذا كانت الأرض تشدّه إلى الأرض بالسلاسل، والجناح صار كسيراً ؟.
- الطائر كائن مهاجر، والكائن المهاجر لا بد أن يهاجر حتى ولو كان عجوزاً، لأنه سيخالف طبعه، وسيخالف ناموس الأشياء إذا لم يهاجر. الهجرة قدره يا مولاي.
- ولكن الشيخوخة تجعل البدن كسيحاً، وتزرع في الرأس بلادة، وتشد إلى الأرض بسلاسل الحديد، فكيف يستطيع الكائن المسكين أن يرتاد السماء، وينضم إلى قافلة السماء؟ ابحث له في ناموسك عن سبيل آخر، ولكن لا تطلب من المسكين أن يقف ضد إرادة أمنا الصحراء.

ز- اقترب "العرَّاف" من الموقع خطوة أخرى. ضرب كفاً بكف. قال:

- يا إله الصحراء! هل يرى مولاي الطائر شائخاً إلى هذا الحد ؟ ألا يرى مولاي أنه يرفض أن يطير لا عجزاً عن الطيران، ولكن لأنه يحمل إلى النجع نبوءة ؟

التقت نظراتهما. تقابلنا عند الموقع الخفي. حاما حول النبع الذي لا تبدأ ملل أهل العرَّافة سفراً إلا لتدركه. نبع غامض، كئيب، يسمونه في لغتهم الغامضة: الإيماء.

رأى "العرَّاف" أن "الزعيم" اكتشف الموقع. صاح:

- الشيخوخة وطن نبيل حقاً يا مولاي، ولكنها علة لا تهدد بدن مولاي أيضاً!.

ح- أشاح "الزعيم" بوجهه بعيداً. ابتسم. عاد إلى الخلاء. إلى لعبة السراب في الخلاء. ابتسم طويلاً. ابتسم لأنه اكتشف سر "العرَّاف".....

ط- : ..... هذا هو سر الحزن الذي يقرأه "العرَّاف" في عين الشيخ فيسمِّيه جميلاً "[34].

عبر المقطع السابق الذي وضعنا فيها مقولات الراوي- الذي يؤطر الحوار الحاصل بين "الزعيم" و"العرَّاف"- مرقمة بالأحرف، نلاحظ أن الصورة التي تشكلت للعرّاف تنطلق من وعي "الزعيم" الذي يرصد حركات "العرَّاف" كطائر، فهو في (أ) يطوف حول الموقع ويحوم حول الغابة، ويستعد لقول ما يريد ولكن بعد فترة وفي (د) نجده ينزل من المرتفع، ليقترب من النبع ويخرج مصائده لاقتناص المراد.

إننا بين (أ، د) أمام صورة من الراوي يقوم فيها بتشخيص "العرَّاف" في صورة طائر، ثم في صورة صياد، وهو ينصب أفخاخه "للزعيم" من خلال النقاش.

في (ز) نجد "العرَّاف" يقترب عبر الراوي الراصد للأشياء من وعي "الزعيم"، إننا في (و، ح، ط) أمام طرح الراوي لرؤية "الزعيم" عبر تساؤله من "الزعيم"، واكتشافه لموقع الفخ الكلامي .

إننا من خلال ما سبق مع راوٍ ظاهره براني وخارجي وحقيقته الداخلية أنه جواني وداخلي عبر تفاعله المستمر مع "الزعيم"، الذي هو جواني السرد كفرد ضمن الأفراد الذين يتأسس منهم الحوار، وداخلي عبر طرحه لأفكار "الزعيم" داخلياً الذي كما أسلفنا يبدو مهووساً بالطير المهاجر وبحركة الطير في كل شيء.

في الفصل الثالث نجد أنفسنا أمام الراوي الذي يقوم بتشخيص "الزعيم" والحالة التي هو فيها، من خلال القيم الكبرى لأولئك القوم، عبر الخفاء كمعبود لهم، والخلاء كتموقع صحراوي.

وسنجد في الأقسام: الثاني والثالث والرابع والخامس من الفصل الثالث تشخيص لكيفية تولي "الزعيم" للزعامة، وعبره نحس بقدر التفاعل العالي الحاصل بين الراوي والشخصية المطروحة داخليتها، إنّ "الزعيم" هو المركز المباشر هنا وسنلاحظ كيف سننتقل في المرحلة الثانية من مراحل الرؤية والتبئير في الرواية كيف تتغير الرؤية والأفكار، بل والألفاظ أيضاً مع ظهور شخصية مركزية جديدة هي شخصية "العرَّاف" بدل "الزعيم".

المرحلة الثانية من مراحل تشكيل الرؤية داخل "واو الصغرى":

بعد موت "الزعيم" صارت كل الأشياء ترصد وتتذكر بواسطة الراوي المتداخل مع "العرَّاف".

ففي السيرة الرابعة التي تمثل أحداث حصلت قبل موت "الزعيم"، وللحاجة الفنية لظهور "العرَّاف" بمظهر الأكثر علماً بأخبار السماء، ثم ترتيبها بعد السيرة الثالثة التي في نهايتها مات "الزعيم".

ففي المقطع الأول من الفصل الرابع نجد الراوي يصف عقد الرتم المقدم من قبل العاشق للشاعرة ويجعله في صورة فوق العادي أو المتصور - أي أنه يؤسطر ذلك العقد انطلاقاً من وعي شخصية تؤمن بتلك القيم-، وسنجد أمامنا تعظيماً وتفخيماً لمكونات جديد، لا تنتمي لمنظومة الأشياء التي سبق تفخيمها وأسطرتها ولنتابع هنا:

"لمحت الأعراف النحيلة (التي يشبهها الشبان بخصلات العذارى، ويتجنبون تسميتها أعرافاً) تتشابك في التحام حميم. تلتف خصلتان جانبيتان مكللتان بالزهر الأبيض، البتول، الخماسي، حول خصلة تستقيم في الوسط، مكللة أيضاً بالزهر الأبيض، البتول، الخماسي، كما يتلوى ثعبان الأدغال على جذع الطلحة؛ فيتلوى الجذع أيضاً حول جرْم الثعبان كما يقول حكماء تلك القبائل. عود الوسط، المكلل بزهرات لا تكاد تُرى، يكتسب مرونة خصلات الشعر، ليلتف حول بدن الخصلتين الجانبيتين، فتتغيب الأجرام النحيلة في الالتحام الحميم، ولا يتبدى من القران سوى نثار زهر ناعم، لميس، يوحي بكيان مخلوق مغلوب. يستدير الكيان في انحناءة قوس مزموم، فيلتقي بشق يماثله في صرامة الحبكة، ودقة الحرفة، والرغبة الجنونية الغامضة في خنق الساق، في إخفاء العود، في محو الخصلات الثلاث، حتى لا يبق في الجديلة غير زهور الرتم، ويصنع لقاء الجديلتين قلادة نبيلة من خرز أبيض"[(35)].

إننا وعبر المقطع الأول من السيرة الرابعة مع لغة واهتمامات مختلفة، فهنا نحن لسنا مع الطير والسماء، نحن مع المقدس والخفي والحميم والغامض والنحيل، مع حكمة حكماء القبائل الآخرين، ومع وعي جاد بقوة فعل الحزم المحبوكة، من خلال استخدام اللغة الثرية والوصف التجسيمي عبر أوصاف لأشياء مترابطة تمثل جزء من كل، الذي يخلق وظيفياً

رعشة حادة لدى متلقيه، يستمر التشخيص ليطال طريقة التسليم وكيف استلمت الحسناء العقد وضحكت، إن الراوي يركز على ما يلي:

"فرأى العاشق صف أسنانها السفلى، وضحكت"[36]. لنلحظ كيف أن الصورة تبدو منتمية لعالم سحرة يعهدون أشياء معينة:

"فتبسمت بسمة لم يعهدها السحرة إلا في خلق أطال التحديق في الأبدية (كما يسمون المعتزلة)"[37]. إن الراوي هنا ينطلق من وعي ورؤية السحرة في طرح الأشياء، إننا ننطلق في باقي الفصل لنتابع ونهتم بشخصية غريب القبيلة، وفِعاله الخفية وأسراره انطلاقاً من وعي لا نشك من صلب شخصية "العرَّاف".

إن الراوي هنا لا يكتفي بالتفاعل مع الشخصية في استعارة وعيها فقط، إنه أيضاً يسرد تلك السير التي تخصها وتظهره بعدها الداخلي.

انظر في نفس الفصل، وفي القسم الرابع حدة التوثين لِفعال "العرَّاف":

"ظل الشك يحوم في العيون، شك سببه أقوال العرَّافين دائماً".

"العرَّاف" لا يكرر قولاً ولا وصية، "العرَّاف" لا يكون عرّافاً إذا لم يبتدع قولاً لم يقله أحد. "العرَّاف" لا بد أن يقول قولاً منكراً"[38].

إننا أمام تشخيص الراوي للعرّاف من خلال وعي الناس، إنه هنا يحقق له الانتصاب ولمفهومه وممارساته البروز والتشكل وهو لب المرحلة.

ولنتابع الحوار الحاصل في القسم الثامن من الفصل الرابع، حيث يتحاور "الزعيم" و"العرَّاف"، إننا في هذا الحوار وعبر هذا التواصل نجد "العرَّاف" في وضع أقوى حوارياً وهو الذي عبر بعده الداخلي يقوم الراوي بتشكيل الأشياء، انظر لبداية الحوار:

"توقف أمام "العرَّاف".

قال غاضباً: – ما معنى هذا ؟.

لم يتكلم "العرَّاف". طأطأ وابتسم. أعاد "الزعيم" سؤاله بنفس اللهجة، فأخذه

"العرَّاف" من يده، وابتعد به مسافة في العراء. قال "العرَّاف":

– لست أنا يا مولاي من أعطى الإذن لغريب ليتمتع بالمقام في ربوع القبيلة!.

صاح "الزعيم":

– هل تريد أن تقول القبائل أني خالفت الكتاب المفقود، وطردت غريباً جاء يطلب الأمان؟ نعم. لقد أذنت لغريب بالمقام في القبيلة، ولكني لم أعط إذناً لساحر!

قال "العرَّاف" ببرود:.....

......

ولو أدركتموني بخرقة من لباسه لعرفت كيف أمنع فعله القبيح. ولكن الداهية يعرف هذه الحيلة، فحرص ألا يترك أثراً للباس منذ أول يوم.

– أطلقت الفرسان في أثره. سيأتي به الفرسان مقيداً بحبال المسد.

– لن يأتي به الفرسان.

– لماذا تتكلم باليقين؟.

– أعرف هذه الملّة. إنهم لا يُدركون أبداً.

– هل هو غريب من بلاد الإنس، أم جن من قبائل الخفاء؟.

سكت "العرَّاف"، ثم ابتسم بغموض، دحرج بنعله حجراً. قال بصوت كالهمس:

– ولكنه سيعود.

حدجه "الزعيم" قبل أن يتساءل:

– أراك تتكلم يقيناً.

أومأ "العرَّاف" برأسه، ولم يجب، فتكلّم "الزعيم":

– هل قرأت النبأ في عظام القرابين؟

هز "العرَّاف" عمامته نفياً. في عينيه المطفأتين لمح "الزعيم" حزناً غامضاً.

دحرج بنعله حجراً أيضاً، فبدا كأنه يحاكي حركة "العرَّاف". انحنت الشمس لتقبل الأفق الصارم الممتد كجرم قوس مزموم، فسكبت في الخلاء ألقاً أرجوانياً سخياً. تابع "العرَّاف"

الألق وهو يتدفق ويغسل الحصى والعلّيق والحجارة"[39].

إننا ومن خلال الحوار السابق وبالتركيز على بعض المقاطع التي أشرنا إليها في النص المنقول، وعبر الاهتمامات وطريقة التفاعل بين المتحاورين نجد المركز العلوي حوارياً للعرّاف، والصورة الكلية للموضوع تنطلق منه هو حيث هو؛ صاحب مواضيع الخفاء وعلم الغيب، وقراءة الأنباء الغامضة حسب التصنيفات الخاصة التي يطرحها السرد.

إن لغة الغموض، والبرود لدى "العرَّاف"، تقابلها لغة الغضب والاندفاع لدى "الزعيم" وبذلك تبدو علوية وتفوّق "العرَّاف" على "الزعيم" ويبدو "الزعيم" طفلاً يقوده "العرَّاف" من يده ويوجهه أينما شاء.

في القسم التاسع من الفصل نفسه، عند عودة العاشق وسرقته عظام المعشوقة يحدث حواراً جديداً مشابهاً للأول. إنّ الرصد والتركيز من قبل الراوي وعدسة السرد "للعرّاف"، فبعد حوار طويل نجد الانفعال يشَخَّص كما يلي:

"لم يجب العرَّاف. لم يتوقف.. لم يدحرج الحجارة بنعله. مضى يخطو إلى الأمام، كأنه قرر أن يقطع الصحراء مشياً، أن يهاجر، أن يتخلى. قال:

– سيصنع منها تمائم. تميمة في الرقبة. تميمة في ثنية اللثام. تميمة في المعصم الأيسر. تميمة في المعصم الأيمن. تميمة على رأس السرج. التميمة إيماء، والإيماء لغة كل عاشق.

– هل قلت الإيماء؟

أسرع "العرَّاف" في خطوه دون أن يدري. "العرَّاف" يعرف أن الصحراء إغواء. "العرَّاف" يعرف أن الصحراء تستدرج. "العرَّاف" يعرف أن الخروج إلى الصحراء سفر، لأن القارة العارية لا تستضيف من خرج للتسكع. لأنها لا تعترف بناموس غير السفر. سبق "الزعيم" مسافة.

قال لاهثاً:

– العاشق أعلم الناس ببؤس المصير يا مولاي، وهو يعرف أنه لن ينال شيئاً أبداً، ولكن ما يهمه هو الإيماء. والتميمة هي الإيماء الوحيد يا مولاي!.

هرول "الزعيم" أيضاً. هرول بسرعة لا تليق بزعيم. لا تليق بحكيم، ولكنه وجد حرجاً في استبطاء العرّاف بنداء.

ابتعد "العرّاف". تباعدت بينهما المسافة. ولكن "الزعيم" هرول وراءه بعناد.

برطم بصوت غريب:

- الإيماء. ما يهم هو الإيماء..

تفقّد الأفق المغمور بضوء كالنهار، فوجد أن "العرّاف" قد سبقه كثيراً. قال لنفسه بصوت مسموع:

- ينبغي أن نتخلى عن الأشياء التي نحبها أكثر مما ينبغي.. ما أقسى هذا، ما أجمل هذا!.

ترددت العبارة في الخلاء، فسمعها مرة أخرى كصدى لنداء مجهول"[40].

إننا وعبر الصورة التي يشخصها الراوي لأفعال الشخصيتين نجد أنفسنا مع أفعال "العرّاف" المركزية وانحسار دور "الزعيم"، كما نجد أنفسنا ونتيجة للخيار السردي أمام أحداث مختارة تعلي من شأن "العرّاف"، ضمن العوالم والقيم ذاتها التي ينزع لها ليشخص من خلاله الراوي كل الأشياء التي يميل لها، إننا مع راوٍ ينطلق من زاوية هي شخصية - "العرّاف"- ليشكل كل القيم من خلاله ويطرح كل الأشياء عبر وعيه.

سنستمر لنجد ذلك التفاعل الخاص بين الراوي وبين "العرّاف" التواصل الخاص لتنصيب خليفة "للزعيم" من الأكابر:

ابتسم "العرّاف" بدهاء "العرّاف". تكلم "العرّاف" بدهاء "العرّاف""[41].

إننا عبر هذا التفاعل سنجد أن الأشياء المسرودة ذاتها تتعلق بشخصية "العرّاف"، إن المنطلق منه وهو المركز، إننا سنجد أنفسنا مع العذراء وجسدها البتول، ووضعها في الضريح لتنام وتحضر النبوءة، إننا مع طقوس النبوءة والظلمة والوحدة والضريح والموتى والبخورات والتعاويذ والهذيان، والقرابين والنعاس والإغماء.

وسنجد القبر الذي يبنى في الفصل السادس "للزعيم" وعبر "العرّاف" و"البتول" ستتلقى

القبيلة كل أوامرها من "الزعيم". و ستتحول من الترحال السابق للاستقرار، وسنلحظ أن كافة الصراعات التالية في زمن "العرَّاف" ستتم بصورة غامضة، عبر التلميح والإيماء، ولنتابع هنا هذا الحوار بين الزعيم وعاشق البناء :

"بدأت أفهم. مولاي يريد أن يعوض الركيزة التي فقدناها ببنيان يستعيد دور ركيزتين في آن: ركيزة تهاوت برحيل الزعيم، وركيزة ستهوي بعد أن نطوي الأخبية إلى الأبد لتصبح طعاماً للعث والسوس".

تجاهل "العرَّاف" إيماء الضيف، وتكلم بلغة الإيضاح:

- سيتكأكأ الناس على الضريح فضولاً، وسيأتي آخرون طلباً لنبوءات شورى لا وجود لسرها إلا في غيب لا يعلمه إلا أهل الغيب"[42].

فعاشق الاستدارة الذي يمارس البناء كان في صراع محموم مع "العرَّاف" من أجل عذراء المعبد، ولكن الراوي المتفاعل كلياً والمنطلق عبر "العرَّاف" يحجب هذه المعلومات فتظهر عبر التلميحات من الحين للآخر أو عبر منقولات خاصة.

انظر التلميح هنا بعد أن أكد (البنّاء) عاشق الاستدارة على استدارة الكثير من الأشياء المقدسة بالنسبة "للعرّاف":

- وكيف يرى مولاي صورة البنيان؟

- عن أي صورة يتحدث الضيف الوقور؟

- أردت أن أقول أن صورة الضريح تقوم دائماً في جسم مستدير؛ لأن الأولين عندما ابتنوا أول بيت لأول الأموات أرادوا أن يحاكوا الخفاء، فشيدوا ضريح الخلاء تشبهاً ببيت الأبد، فأي صورة سينال ببنيان يُبنى فوق هامة بنيان ؟.

- الحق أني لم أفكر في هذا أبداً.

- يدري مولاي أن الاستدارة قدر كل جسم في الصحراء.

- الحق أن لم أفكر في ذلك قبل اليوم.

- يعلم مولاي أن للذهب جسم مستدير.

- الذهب؟!.

- لهذا السبب يسك الحدادون هذا المعدن في مسكوكات مستديرة عندما يصنعون الحلي ومقتنيات الزينة.

- الحق أني...

- للحية أيضاً صورة مستدير.

- الحية ؟

- مولاي يعلم أن الحية لا تأتي فعلاً بلا سبب خفي أبداً، فإن استدارت، والتفّت حول نفسها ففي ذلك سر.......

- صدقت. أردت أن أقول أن ما يهمني هو البنيان، أما صورة البنيان فهي من شأن حكيم البنيان.

- ظننت أن "العرَّاف" سيفوقني حرصاً على ناموس الخفاء، خاصة إذا تعلّق الأمر بشكل حجارة ستكون للناس حَرَماً.

شأن "العرَّاف" كل أمر خفي، أما ما ظهر وتبدّى لأنظار الناس، فقد صار ملك الناس.

توقف عاشق الحجارة عن نبش التراب. تمتم بوشوشة من يخاطب نفسه:

- أَلَنْ يهم "العرَّاف" أن يعلم أن للنبوءة أيضاً جسماً مستديراً ؟.

تأمله "العرَّاف" بفضول. تساءل بالوشوشة أيضاً:

- النبوءة ؟

ولكن العاشق هب واقفاً. سرح في الفراغ بعيداً، ونقل حفنة الحصى من القبضة اليسرى إلى القبضة اليمنى، ثم إلى القبضة اليسرى من جديد، قبل أن ينطلق دون أن ينطق بكلمة وداع"[43].

إن "العرَّاف" قد تبدّل وتغيرت طباعه بعد أن استلم مكان "الزعيم"، إن الحوار البسيط

هنا مؤشر غير مباشر على تغير رؤية "العرَّاف"، والتلميحات التي تخص استدارة الذهب والصحراء والنبوءة تؤشر على أفعال يمارسها "العرَّاف" أراد البنّاء أن يذكره به، ومنها استدانته للذهب من أجل "العذراء" التي تمثل مصدر النبوءة، حيث سنعلم فيما بعد من الرجل الغامض في الفصل الثامن أن "العرَّاف" قد استدان ليشتري ذهباً يرضي به عذراء المعبد. وهو ما يؤكد أن الراوي يرمز لخفايا لا يتحدث عنها بشكل مباشر:

- "ظننت أن "العرَّاف" سيفوقني حرصاً على ناموس الخفاء، خاصة إذا تعلق الأمر بشكل حجارة ستكون للناس حرماً"[44].

ثم من خلال التوتر الذي سيحصل بين "العرَّاف" والعاشق، الذي وقع في عشق عذراء المعبد.

إن "العرَّاف" في الحوار القائم في القسم الخامس من الفصل السادس يبدو من خلال صورة غير مباشرة أضعف حجة وأقل تعلقاً بأموره الخاصة وتحول من عرّاف لتابع.

إن الراوي المُشكِّل للحوار لا يطرح بصورة مباشرة أي تغيرات تحصل على "العرَّاف" ولكن مواقفه التي يسردها تعكس تغيراً حاداً، فهنا في القسم السابع وعبر الطائر من جديد، نجد الطائر السابق المعشوق والمحبوب في المرحلة التي كان "الزعيم" فيها حيا، يتحول هنا بعد موته للعنة "هنا تدخل الكهنة ورأوا أن يتولوا الأمر بأنفسهم ! طافوا القبائل، ولقنوا النذير بالنداء.

- قالوا إن طائر الفتنة ليس رسولاً من رسل الخفاء، ولكنه مكيدة جديدة..."[45].

إن الصراع من أجل الرحيل يظهر بواطن المجموعة التي ضد "العرَّاف" وجماعته من الكهنة:

- "قال فريق الشك أن العرَّافين لا يريدون أن يكفوا عن الاستهانة بعقول أهل العقل، ولا يملون من ترديد أكذوبة اختلقوها قديماً ليسوقوا بها أمم الصحراء إلى الحياة برغم أن القبائل تعرف أنها ليست سوى إدعاء مريب، واليوم يأتون أيضاً ليجروا القبائل عن الحق بعيداً، وليقولوا، إدعاء أيضاً، إنهم يفعلون ذلك حرصاً على الملة من الانقراض، وهم أول من يعلم أنهم يمنعون الملة من التنعم بتوقها الأبدي في نيل الخلود"[46].

إننا نلاحظ أن الراوي برغم نقله لرؤية أهل الصف الأخر حريص على جعله مصبوغ بصبغة عمومية بحيث لا يتبدى "العرَّاف" مركزياً إلا بشكل خفي مُرَمَّز.

وعبر هذا الصراع ندرك حقيقة الاختلاف بين رؤية "الزعيم" المسيطر في السير الثلاثة الأولى الذي عبره يتم التشخيص وبين رؤية "العرَّاف". الآن وكما نرى يتضح لنا بجلاء في مرحلة "العرَّاف" الآنية بنية مضادة أخذت تظهر وتبرز، تتمثل في فريق أهل الشكوك الذين نقلنا قبل أسطر رؤيتهم.

في الفصل الثامن نتابع رحلة خيالية يقوم بها "العرَّاف" مع "الزعيم" إلى سهول "الحمادة الغربية"، إن هذه المرحلة بكل ما فيها من تشخيص متميز وواعٍ بالطبيعة الخفية، تنطلق من وعي "العرَّاف"لتحافظ له على شيء من الإحساس بالمودة القديمة بينه وبين "الزعيم" الميت بعد كل ممارساته السابقة.

إن الراوي برغم استخدامه في سرده للمثنى بدل المفرد - وذلك لرصد الاثنين معاً- إلا أنه يتكلم باستمرار من خلال وعي "العرَّاف" لعدة أسباب:

1- الاهتمام بدحرجة الحجر:

"خرجا في عتمة المغيب راجلين، يسحبان جمليهما، ويدحرجان بنعليهما حجارة الطريق كما اعتادا أن يفعلا في الزمن القديم..."[47].

إن دحرجة الحجر من الأفعال التي تم رصدها في الفصل الرابع التي تنتمي كحركة وكفكرة لبعد "العرَّاف" الداخلي، و لنتابع هذا المستقطع من القسم الثامن بالفصل الرابع:

"سكت "العرَّاف"، ثم ابتسم بغموض، دحرج بنعله حجراً.

..... دحرج بنعله حجراً أيضاً، فبدا كأنه يحاكي حركة "العرَّاف".

دحرج "الزعيم" حجراً جديداً. توقف"48.

وفي القسم التاسع من الفصل الرابع:

"لم يجب "العرَّاف". لم يتوقف... لم يدحرج الحجارة بنعله"[49].

إن دحرجة الحجارة وعدم دحرجتها تعبر عن حالة الشخصية، وهي من الأفعال التي

تم تشخيصها في الفصل الرابع التي أصبح فيها الراوي متماهياً مع "العرَّاف"، إن تكرارها هنا يؤكد منذ البدء في هذه الرحلة الخيالية أننا مع "العرَّاف" كشخصية ينطلق منه الراوي ليُشَخِّص الأشياء.

إن دحرجة الحجارة بالنعال ستستمر. انظر كيف انتقل الراوي بواسطتها من التشخيص الزوجي الذي يستخدم فيه – كما أسلفنا– وعي "العرَّاف" بشكل خفي إلى الظهور المباشر لشخصية "العرَّاف":

أ- "سارا صامتين لمسافة طويلة جداً. دحرجا بنعليهما حجارة كثيرة جداً".

ب- "اكتشف الإيماء الذي تخفيه دحرجة الحجارة بالنعلين"[50].

انظر التغير الحاصل في التشخيص، من تشخيص فِعال خارجية إلى الفضاء الشخصي للعرّاف وما اكتشفه في خفايا في دحرجة الحجارة.

2- كل الأشياء المرصودة والموصوفة عبر الخطاب السردي السابق تشي بالشخصية التي يتم عبورها، انظر لصورة الفضاء المكاني ومكوناته:

(ظلمات الخلاء – شبحين من أشباح الجن– الإيماء- توريات الأولين – اللغة اللئيمة – الملة الشقية – سلالات أهل الخفاء – تميمة – النبوءة في الإيقاع المبهم)[51].

إن أغلب المكونات اللفظية السابقة تنتمي لقاموس "العرَّاف".

3- آفاق التلقي تتم من قبل "العرَّاف"، إن الراوي حريص دائماً عن وضع "العرَّاف" بشكل ذكي كمؤطر للحوار الذي يحصل، ذلك أن جل كلام "الزعيم" يأتينا مؤطراً بتلقي "العرَّاف" له.

"اقتنص في جواب "الزعيم" استخفافاً عندما سمعه يتساءل "هل تريد أن.......

– أضاف "الزعيم" لا يليق بالعرَّاف........

أضاف "الزعيم" كأن المسافات فقدت السلطان على الزمان فلم تستطع أن تقطع الحوار: "لا يليق بالعرَّاف أن يشكك في نِعَم الضد وهو أعلم الناس بمزايا أمرٍ يراه البلهاء بلاءً !".

تبسّم تحت اللثام. قال: "فليغفر لي مولاي، ولكن أليس من حق "العرَّاف" أن ينسى أنه عراف، فيتكلم بلسان الدهماء من حين لآخر؟". سمع جواباً في صرامة السيف: "هذا لا يليق.." تبسّم مرة أخرى. تكلّم بجواب جاد: "أعرف أننا لا يجب أن نستهين بالناموس حتى لو كان اللئيم "وانتهيط" هو أول من قدمه لنا على سبيل الهبة".

سمع إيماء استنكار في لهجة "الزعيم" عندما سمعه يقول بنفس اللغة التي لم يعرفها اللسان:

"هل قلت وانتهيط".

أجاب في الحال: "ألم يخبرنا الأوائل أنه أول من قال أنه لا يفعل خيراً لأنه يعرف أنه سيتحول شراً، ولا يفعل إلا الشر لأنه يعلم يقيناً أن ناموس النقائض سيحيله خيراً؟".

قال الزعيم: "متى حقَّ لأهل الغيب أن يسوقوا حيل اللئيم على سبيل البرهان؟". أجاب: "لم يسق العرَّاف برهاناً، ولكنه أعاد على سمع مولاه ما ورثه عن أجداده الأولين". قال الزعيم: "العرَّاف أول من يعلم أن اللئيم كذوب في القول حتى لو صدق في اللسان، فأين العقل؟". أجاب: "خطيئتي، يا مولاي، أني أردت أن أتحرر من هذا الوزر قليلاً (الذي سميته عقلاً) لأنعم بهدوء البال كبقية الدهماء في القبيلة". كرر الزعيم: "هذا لا يليق". ودحرج حجراً بصدمة غاضبة.."(52).

إننا هنا أمام راوٍ يؤطر الحوار الخيالي بين "الزعيم" و"العرَّاف"، يقطع الحوار من الحين للآخر ويدخل للعراف داخلياً، وعبره يطرح انطباعاته على كل الردود التي يبديها "الزعيم"، إن الرحلة ذاتها هي حالة هرب من الكائن العاشق "العرَّاف" إلى "واو الخلود" الذي يتوهم أن "الزعيم" عندها، إن "العرَّاف" بعد هذه الرحلة سيفقد عقله ويتوه عن كل الخلق، سنكتشف من خلال الأحداث المرصودة فيما بعد في السير التاسعة المشاكل المالية التي يعاني منها "العرَّاف".

المرحلة بدون زعيم:

مرحلة المُعَمِّرْ "أمّامّا": في الفصل التاسع ومع فقدان "العرَّاف" لعقله كان على الأكابر أن يتحولون مادة للراوي، ليطرح عبرهم رؤيتهم ومفاهيمهم، إن وعي "أمّامّا" العجوز

يتداخل هنا مع وعي الراوي المجهول، حيث يطرح لنا الراوي قيمه ورؤيته للأشياء يتم رصد الأشياء، انظر صورة "العرَّاف" فاقداً لعقله، وكيف يتأمله "أمّامّا" ثم رؤيته وموقفه من الوجه العاري دون أن يؤكد لنا الراوي أنه قد تداخل معه إلا عن طريق التلميح، حضر الأكابر لرؤية "العرَّاف" وأمامهم "أمّامّا"، و"العرَّاف" فاقد لعقله:

"أ- انحنى إلى الأمام ليتفحص الكاهن القديم. أسند يديه، الخشبيتين الموسومتين بشبكة العروق، بهلال العكاز.

ب- وتفقد بعينيه الصغيرتين وجه القرين كان رأس "العرَّاف" حاسراً، تتوّج شعفته صلعة نحاسية صارمة، على الصدغين نبتت شعيرات هزيلة، مفلفلة، غزاها البياض. البياض فاض فغزا اللحية أيضاً في الأسفل، وغمر شاربين مفلفلين أيضاً تتناثر فوقهما حبيبات الغبار. على جانبي الرأس نبتت أذنان طويلتان حتى تدلتا إلى أسفل من فرط الطول.

ج- أذنان منفرتان شبيهتان بأذني جحش. أما شق الفم فكان أبشع: ينطلق من أقصى مكان، ينطلق من تخوم الحنك، يحرث صدر الوجه، يشطر عرش البهاء في القلب بجدول قبيح شبيه بعورة المرأة، يحفر في سحنة البدر الهاوية التي لا تشبع، الهاوية التي كانت سبباً في إخراج الجد "مندام" من الوطن،

د- لأنها ابتلعت فاكهة الحرام، فلم تكف عن التهام فواكه الحرام منذ ذلك اليوم. لم تشبع منذ ذلك اليوم.

هـ- فهل أخطأ الأسلاف عندما رأوا فيها عورة، واختلقوا اللثام ليخفوها عن بعضهم البعض؟.

و- لم يتوقف الشق الكريه إلا بعد أن اخترق الجوهرة ليشوّه الوجه كلّه. التأم بالحنك الآخر في أبعد مسافة، فدمغ الإنسان بوسم الإثم.

ز- لم يخطئ الأجداد عندما رأوا العورة في الفم فستروها باللثام.

ح- قال "أمّامّا": هذا ليس "العرَّاف" الذي نعرفه"[53].

إننا من خلال المقطع السابق نجد أنفسنا في واحد من أكثر التشخيصات تلاعباً، إذ

يظهر منذ البدء من خلال رقم (أ، ب) أن الرؤية والتفحص هما لـ "أمّامّا" الذي يمثل الرجل الأول بعد موت "العرَّاف" باعتباره المعمر أو الشخصية الأقدم في القبيلة، يستعيد الراوي هنا فضاء شخصية "أمّامّا" الداخلي ليقوم عبره بتعويض فقدانه لشخصية "العرَّاف" الفاقد للعقل، وليطرح عن طريقه هو قيم الماضي المتجذرة المتمثلة في اللثام ومفهومه لدى أهل الصحراء، وعلاقة كل ذلك بالهبوط القديم من السماء للجد آدم (مندام).

إننا من خلال رقم (ج) نجد أنفسنا مع الراوي لوحده، إن الراوي الذي يقوم برصد شخصية العرَّاف (وجهه) يتخذ موقف واضح من صورة الوجه، ويستعين بصورة ماضوية لتسبب الفم في طرد أبونا آدم من الجنة في (د) بعد أن شخّص شناعته في (ج).

إننا هنا مع الراوي وهو في قمة (التداخل) مع شخصية "أمّامّا" بحيث أن المتكلم الحقيقي أمامنا هو "أمّامّا".

سنجد من الراوي المختلط بالبعد الداخلي ل"أمّامّا" يطرح التساؤل المحرك لأفق للمروي لهم في (هـ) وسيتم بعد قليل الإجابة عليه في (ز) بعد تشخيص سريع جديد لصورة الوجه الكريه في (و) يؤكد ويدعم الإجابة، في (ح) نعود فنجد أنفسنا مع "أمّامّا"، إن مثل هذا التشخيص، لا يصنع مشكلة تداخل الراوي بالشخصية فقط، إنه يصنع مشكلة تحديد نوع التبئير، الذي سيبدو ظاهرياً (براني خارجي) لتجده حقيقة هكذا براني داخلي. حيث الراوي (الذي يمثل المبئر في التبئير) براني الحكي وليس مشاركاً فيه، والرؤية برغم أنها ظاهرياً للراوي بضمير الغائب، إلا أنها في الحقيقة رؤية "أمّامّا" الداخلية، التي تعكس فضاءه الداخلي، وموقفه من كل ما يراه أمامه مما يعني أن التبئير داخلياً وليس خارجياً.

والحقيقة أنه لـ"إبراهيم الكوني" باع طويل في مثل هذه التلاعبات السردية[54].

يستمر في الفصل التاسع بالكامل "أمّامّا" المعمر حاضراً في كل النص، فهو الذي تحاور مع المجهول الذي سيعالج "العرَّاف" في القسم الثاني من الفصل التاسع، ثم كان أول من تكلم مع "العرَّاف" في القسم الثالث من الفصل التاسع، وسيجد المروي لهم أمامهم حالة الانفعال التي عليها "أمّامّا" المعمر وهو يتعامل مع العرَّاف العائد من عالم الجنون لعالم العقل.

إننا في القسم الرابع من الفصل التاسع الخاص بموت "العرَّاف" سنجد أنفسنا نبدأ مع وعي القبيلة والأكابر خاصة، رؤيتهم لفعل ذبح القربان ثم قيام الغريب بقتل "العرَّاف"، وجحافل الغيم القاتم القادم.

المرحلة الرابعة من أقسام الرؤية:

في الفصل العاشر "سر المدية" ومن خلال صيغة المعروض الذاتي "المونولوج الداخلي"، يتم حديث المدية عن ذاتها حيث يستسلم الراوي هنا للمدية وتتحول هي للبوح وتتكلم عن أسرارها، إن الراوي هنا يستسلم في الحقيقة للبعد الخفي لثقافة الصحراء، للصحراء الأم وهي تُذَكِّر المروي لهم عبر المدية بعدالة فعل الرجل الغامض الذي قتل "العرَّاف":

"استقر النصل في نحر صاحب النصل في مساء ذلك اليوم، لأن الخفاء شاء أن يستبدل الأكذوبة بالنبوءة، وأراد أن يقول "للعرّاف" أن على من امتلك مقبض المدية أن يحترس كثيراً، لأن صاحب الملك يخطئ مرة وحيدة هي المرة الأولى والأخيرة دائماً"[55].

ونستمر مع نفس الوعي الكلي لدى الراوي، والمنطلق من الثقافة الجماعية لمجتمع الصحراء، إن الأحداث المرصودة تؤسطر كافة الأحداث الطبيعية، وتجعل لها البعد القصدي، و يتضافر لتحقيق ذلك كلاً من فصل المدية، وفصل السيول وكذلك المناصات الخارجية المستقطع من نص صيني، الذي يقدم فيه الماء كقوة أسطورية فاعلة (قوة للتطهير)، نستمر في سرد ينطلق تاريخياً من حفر الآبار وآبار الماء في الصحراء، ونجد أنفسنا لأول مرة مع سرد فيه وصف شبه جغرافي لفضاء الصحراء، أي أن الراوي هنا في هذه المرحلة الرابعة من مراحل الرؤية يستسلم لرؤى مجتمعه النصي ويرسم أمامنا ثقافة التطهير من خلال فصل المدية الذي يفسر قضية موت العرَّاف، ثم يرسم أمامنا من خلال الحديث عن الآبار ذلك السعي المستمر والدائب لأهل الصحراء للحصول على الماء.

المرحلة الخامسة من مراحل الرؤية:

سننتقل في الفصل الثالث عشر ونجد تداخل وعي الراوي مع وعي "الحفّار"، وهو الشخصية التي ستظهر في هذا الفصل وسيكون شخصية مركزية لأن القبيلة في حاجة للماء.

يتفاعل الراوي مع البعد الداخلي "الحفار" تفاعلا من نوعين:

1- النوع الأول: تفاعل معلن عبر ما يعرف خطابياً بالتبئير البراني الداخلي، حيث الراوي براني عن موضوع الحكي وينطلق من رؤية داخلية لشخصية محددة بالاسم أو بأي من الضمائر أو الترميزات المعلنة عنها وهو "الحفّار"، أي أن الراوي يقوم بتشخيص الخطاب من داخل البعد الداخلي الشخصي "للحفّار" وهو ما يختلف عن ما سبق في الرواية.

2- النوع الثاني: يتم فيه تشخيص من الراوي بدون وجود فضاء معلن ينطلق منه ليشخص الأشياء، إنه هنا يعادل (البراني الخارجي) خطابياً ولكن في الحقيقة هناك كما سبق أن حددنا بخصوص "الزعيم" و"العرّاف" و"أمّامّا" تداخل بين الراوي والفضاء الداخلي للشخصية المركزية، غير معلن بوضوح، ندركه بجلاء عبر القيم والمفاهيم والأفكار التي يطرحها الراوي المجهول التي عبر المقارنة ندرك أنها نفس قيم وأفكار الشخصية "الحفّار".

إن أمثلة على النوع الأول نجده هنا:

"الأرض كلمته..

كلمته الأرض فلم يشيّع نحو السماء عيناً.

لم يرنُ إلى السماء منذ أن خرج من جوف الخباء ودب على الأرض في المراعي البعيدة، في الطريق إلى المراعي سمعها تتكلم لأول مرة. تكلمت في أنصاب الحجارة. تكلمت في قامات الطلح عندما تتلحف بعتمة الأمسيات"[56].

إننا هنا أمام الراوي – البراني من حيث التبئير – وهو يتفاعل مع الشخصية "الحفّار" ويطرحه كمفعول به تكلمه الأرض وتحدثه عن ما فيها، أننا بهذا الشكل ومن خلال التفاعل السابق نجد "الحفّار" مفعولاً به وليس فاعلاً مريداً.

مثال عن النوع الثاني: النوع الثاني أقل هنا، أي أننا نكاد نجد فضاء الشخصية "الحفّار" ممراً رسمياً معلناً عبر ضمائر خاصة يعبر منه الراوي كما في القسم السادس من الفصل الثالث عشر، حيث نجد الراوي وهو يسرد حكاية ولادة "الحفّار" وينطلق في تشخيصه ذلك، من وعي يقدس الأرض والصحراء الغامضة، ويتحدث عن نبوءات الطين:

"ولكن الرحلة لا تبدأ في غمضة. لأن الصحراء الغامضة لا تدع الأولاد يخرجون بلا وصايا. يبدأ الدرس منذ الخطوة الأولى، فيتلقّى العابر الصغير نبوءاتها في مرونة الطين الذي يعبث به، وفي النباتات الشحيحة التي تجود بها في مواسم الأمطار، في حبيبات خفية، تدسها في عجين الخبز الذي أنضجته رمالها. بعدها تقوده من يده في سفرةٍ أخرى. تطوف به المراعي كي تعلمه دروب الخروج. في السهول العارية تطلق عليه الرياح التي تصفع وجوه العابرين بالحصباء، أو تتجهم وتعبس وتدلق أمطاراً سخية، أو تتنفس ناراً حامية في مواسم القبلي، أو تتنزل برداً في فصول الشتاء"[57].

إننا أمام راوٍ لا يعلن أنه ينطلق من شخصية محددة، وهو يطرح علاقة مرمزة بين الطفولة الواعية بالأرض، الأرض الطين، وباقي العناصر المكونة للكون في الثقافات القديمة، التراب للأرض ثم الرياح للهواء، والأمطار للماء والحرارة والبرد للنار،إننا إذن أمام طرحٍ واعٍ. وهو ما يماثل أغلب ما مورس من تقنيات تشخيصية أثناء زمن "الزعيم" وزمن "العرَّاف"، سنتأكد بعد هذه القيم مباشرة أننا كنّا في وعي "الحفّار" عبر ما يلي:

"عندما جاءه رسول الأكابر في مساء ذلك اليوم، كان يستعيد السيرة، ويختبئ في قبوه. كان يستعيد التميمة لأنه لم ينسها يوماً كما نسيها الآخرون ". إذن نحن نعود للراوي المنطلق من داخل أحد الشخصيات – فضاء "الحفّار" الداخلي وقيمه وأفكاره، وبدل الغرق في عالم الطائر والسماء كما مع "الزعيم" أو مع عالم العذراء والنبوءة واللعنات مع "العرَّاف" نجد أنفسنا في أسطرة قوية لفعل "الحفّار" والماء كرسول متحرك بين عروق الأرض الأم، كما أن انبجاس الماء سيكون ثمنه حياة "الحفّار"، لينتهي دفق السفر ويتوقف الجميع وينتقلون في الفصل الرابع عشر إلى الاستقرار بعد توفر الماء.

تركيب عن بنية الشخصيات في رواية واو الصغرى:

كما رأينا خلال المتابعة السابقة للرواية، قسمت الرؤية في الرواية لأربع مفاصل كبرى:

المرحلة الأولي في الفصول الثلاثة الأولى مرحلة "الزعيم" كان فيها الراوي متماهياً مع "الزعيم" سرياً وأخذ عبر هذا التفاعل ينشئ علاقته مع المروي لهم و طرح عبر هذه اللعبة

كل ما أندس في ذات ذلك "الزعيم" من اشتياقات وهو ما يعكس قيم تلك الجماعة البشرية".

تلك الحالة من الهوس مكنت الراوي أن ينفعل أمام المروي لهم وأن يحكي لهم عن كل الأشواق الخيالية التي تنتاب أولئك القوم الأوائل.

في المرحلة الثانية التي تبدأ من الفصل الرابع وحتى الثامن نجد انفعال الراوي مع "العرَّاف" وعبر هذه اللعبة السردية، تمّ للراوي طرح تشكيلة أخرى وبعد فكرى أخر، وبمجرد إعلان موت "الزعيم" في نهاية السيرة الثالثة، تحولت السيادة في السرد ل"لعرّاف" وأصبح الراوي ينتبه لما يهم "العرَّاف" وبذلك أصبح المروي لهم مع كل أساطيره وأوهامه و نبوءاته، وكان قمة ذلك في الفصل الرابع حيث تمّ من خلال الاسترجاع الزمني العودة لزمن قبل موت "الزعيم" وكانت السيادة في الرؤية "للعرّاف"، إنّ الراوي المنطلق من وعي "العرَّاف" سيختار لنا من الأحداث ما يتناسب مع وعيه كما سيؤطر الحوارات برؤيته وفي المرحلة التي سيغيب فيها "العرَّاف" عن الوعي سنجد الرؤية أقرب ما تكون لـ"أمّامّا" معمر القبيلة، ثم يختفي الارتباط بين الراوي والشخصيات حتى المرحلة الرابعة التي نجد فيها أمامنا وعي "الحفار" ونجد الراوي عبر هذه اللعبة السردية يطرح أمام المروي لهم كل اشتياقاته وكل ما يندس في ذاته من حب للأرض و للماء الساري في ينابيعها وعروقها، ونحن نلحظ من خلال كل ذلك كيف تحققت أمامنا أربع رؤى متكاملة لشخصيات متباينة ومختلفة وكاملة النمو، كما أننا أمام فلسفة تؤسس لغلبة رؤية المسيطر على كل الرؤى الأخرى، كما تحقق للراوي الخروج من الأزمة التي تحدث عند استخدام التبئير الجواني الداخلي أو البراني الداخلي والناجمة عن الإحساس بمباشرة الخطاب المنقول من ذات محددة، إن هذه اللعبة قد مكنت الراوي من أن يطرح سرده أمام المروي لهم دون هذه المباشرة وعبر الإيحاء بوجود مسافة بينه بين السرد، باعتباره خارجيا لا ينبع من ذات محددة، والانكفاء لعمق تلك الذوات وطرح ما يندس فيها، وهو ما يحقق مفهوم المونولج المروي في النقد الفني أو في نقد تيار الوعي[58]، حيث ينساب إلينا من خلال الراوي المنفعل مع تلك الذوات حدة ما يندس فيها ونجده في كل مرحلة مختلفاً ويتناول أحداثا تتناسب مع تلك الذات التي تنتصب على رأس الهرم السيادي في القبيلة.

واو الصغرى كأسطورة تحدث مرة أخرى (مستوى نصي):

تأسست كما رأينا "واو الصغرى" كأسطورة تحدث من شهقات الراوي الذي يعيش حالة وله حاد بتلك القبيلة، البائدة. إن الراوي هنا ورغبة منه في صبغ كل شخصية بصبغة العظمة والجلال التي تتناسب مع الرغبة في الأسطرة المسبقة لديه، إنه يقوم بطرح كل شخصيات القبيلة المركزية كعلامات على الطريق القديم لها وعبرهم كان يطرح في تولهٍ وحالةٍ من التماهي كل أوهامهم، وكان عليه لذلك أن يشد معهم في بدايات تأسيس العمل الروائي الكثير من القيم الأسطورية التي ناقشناها فيما سبق، وكذلك الكثير من المعتقدات والطقوس، وكان نصيب الفكري هو الاستمرار فيما تناقصت بل واختفت تقريباً التأسيسات الاجتماعية.

إننا ومن خلال الحكاية السابقة وعبر الشخصيات المركزية الأربعة نجد أمامنا الشخصيات وقد قسمت لما يلي :الزعيم، العرَّاف، الحفار، إن هذه البنية تمثل ثلاثة توجهات هي: كما نجد بنية ثلاثية أخرى عبر المعمرين الثلاثة.

ويتحول عبر كل ذلك تلك السير لأرث أراد الراوي تخليده عبر ذلك التماهي ومن خلال كل التقنيات الخطابية التي وظفها، وكان عليه لكي يطرح فعل أسطرتها أن يخرج هو من دوامة محاكمتها - كما مع العرَّاف - إلى طرح خطيئاتهم بشكل مباشر، وهي تتأسس أيضاً أمام المروي لهم، إن "العرَّاف" الذي خان الوصايا وكان عقابه الموت - حسب أساطير "الكوني" المعتادة - كان كل ما مارسه يأتي بدون مباشرة إنه يحدث أمامنا من جديد كما كان يحدث في زمنه، يبدو "العرَّاف"، كما أن الراوي في حقيقته مائل من خلال ترميزاته لإرث الصحراء الذي طرحه في بداية الرواية من خلال وعي "الزعيم" حيث العظمة في التيه والتخلي عن المكان وحيث الاستقرار لعنة، كما أن حدث موت "الحفار" وتفجر الماء وتوقف الرحيل يحدث في السيرة الثالثة عشر وفي المقطع الثالث عشر لظهور الحفّار أي إننا أمام ترميز للعنة - كما اتفق لدى المجتمعات الغربية التي تعتبره نذير شؤم- يؤشر من خلاله راوي "إبراهيم الكوني" لموقفه من الحدث.

هوامش الفصل الثامن:

(1) إبراهيم الكوني، واو الصغرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، 1997م.

(2) نتعامل هنا مع رواية واو الصغرى من خلال تعاملين الأول: كأسطورة تنجز لتحقق خلفية ماضوية لأهل الطوارق بشكل عام، يتم فيها أسطرة كل أحداثهم وكل شخصياتهم المركزية، وستعامل في هذا الجانب مع الأسطورة وسنحلل آلية اشتغالها، أما الجزء الثاني: الذي سنتعامل فيه مع حكاية واو الصغرى- وهي هي ذاتها حكاية أسطورة واو الصغرى- فستعامل معها من خلال تعاملنا المعتاد في هذا المبحث مع الحكاية التأسيسية للروايات.

(3) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص، السياق) ص32، المركز الثقافي العربي، ط.1، بيروت- الدار البيضاء، 1989م، حيث يقول: "إن النص هو بنية دالة تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة".

(4) سعيد بقطين، الكلام والخبر مقدمة في السرد العربي، ص33،34 عن المركز الثقافي العربي، ط.1، 1997م، الدار البيضاء.

(5) في المستوى النصي كما أسلفنا في المبحث النظري، نشتغل نحن خارجياً في العلاقة الحاصلة بين الكاتب والقاري.

(6) يسمى العنوان وكافة المقتطفات التي تكتب قبل النص بالمناص ويستخدم المناص لإحالة القاري نحو وجهة محددة .

(7) واو الصغرى، ص9.

(8) واو الصغرى، ص9.

(9) واو الصغرى، ص10.

(10) واو الصغرى، ص11.

(11) واو الصغرى، ص13.

(12) واو الصغرى، ص16.

(13) واو الصغرى، ص8.

(14) واو الصغرى، ص10.

(15) واو الصغرى، السيرة الأولى.

(16) واو الصغرى، ص11.

(17) واو الصغرى، ص13.

(18) واو الصغرى، ص12.

(19) واو الصغرى، ص9.

(20) واو الصغرى، ص9.

(21) واو الصغرى، ص10.

(22) واو الصغرى، ص14.

(23) واو الصغرى، ص15.

(24) واو الصغرى، ص16.

(25) واو الصغرى، ص16.

(26) واو الصغرى، ص24.

(27) واو الصغرى، ص24.

(28) واو الصغرى، ص10.

(29) واو الصغرى، ص14.

(30) صلاح الدين بوجاه، الشيء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط.1، 1993م، ص166،165.

(31) واو الصغرى، ص7.

(32) واو الصغرى، ص15.

(33) واو الصغرى، ص28.

(34) واو الصغرى، ص29،34.

(35) واو الصغرى، ص59.

(36) واو الصغرى، ص60.

(37) واو الصغرى، ص60.

(38) واو الصغرى، ص66.

(39) واو الصغرى، ص68–72.

(40) واو الصغرى، ص73،74.

(41) واو الصغرى، ص82.

(42) واو الصغرى، ص104.

(43) واو الصغرى، ص106.

(44) واو الصغرى، ص107.

(45) واو الصغرى، ص122.

(46) واو الصغرى، ص122.

(47) واو الصغرى، ص128.

(48) واو الصغرى، ص69،70.

(49) واو الصغرى، ص73.

(50) واو الصغرى، ص128.

(51) واو الصغرى، ص:127،128.

(52) واو الصغرى، ص129،131.

(53) واو الصغرى، ص151،150.

(54) انظر سعيد الغانمي، قراءة في رواية التبر، مجلة نزوي، عدد13.

(55) واو الصغرى، ص186.

(56) واو الصغرى، ص209.

(57) واو الصغرى، ص211.

(58) محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية، دار القبس ودار الهدى، ط.1، 1993م، الفصل الأول.

المراجع

أولاً: الروايات:

إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، 1993م، تاسيلي للطباعة والنشر، ط.3.

أحمد إبراهيم الفقيه، الثلاثية الروائية (سأهبك مدينة أخرى، هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه امرأة واحدة) ط.2، 1997.م

عبد الله الغزال/ رواية التابوت/ دائرة الأعلام والثقافة بحكومة الشارقة / ط.1/ 2004.م

إبراهيم الكوني، واو الصغرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، 1997م.

ثانياً: الدراسات:

الصيد أبوديب/ معجم المؤلفات الليبية/ مجلس الثقافة العام/ ط:1/ 2006.م

سمر روحي الفيصل/ نهوض الرواية الليبية/منشورات اتحاد الكتاب العرب/ ط:1 / 1990.م

أحمد محمد الشيلابي/ القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية/ دار ومكتبة الشعب/ ط.1، 2003م.

جيرار جينيت / خطاب الحكي الجديد/ ترجمة محمد معتصم/ المركز الثقافي العربي/ ط.1/ 2000.م/ ص:16/ 17:

عبد العزيز حمودة / المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك.إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،(سلسلة عالم المعرفة) / ط:1/ 1998.م

سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي/ المركز الثقافي العربي/ ط:2/ 1993.م

عبد السلام المسدي / الأسلوب والأسلوبية/ دار سعاد الصباح / ط:4/ 1993.م

راماں سلدن / النظرية الأدبية المعاصرة- ترجمة جابر عصفور/ الهيئة المصرية للكتاب.

محمد عزام /تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة/إصدارات إتحاد الكتاب العرب/ ط:1/ 2003.

سعيد بنكراد/ السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها/ منشورات الزمان/ ط:1/ 2003.م

حميد الحميداني/ بنية النص السردي/ المركز الثقافي العربي/ ط.3/ 2000م

عدنان حسين قاسم / الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي

أحمد يوسف/ تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائية / مجلة نزوى/ عدد 38.

عبدالحفيظ محفوظ/مفهوم الدليل وما فوق الدليل في النظريات السيميائية/ موقع دروب على العنوان التالي: http://www.doroob.com/?p=11806

أحمد الفوحي/ من مقدمة ترجمة لمقال لغريماس في موقع سعيد بنكراد/ صفحة أحمد الفوحي http://saidbengrad.com/inv/fouhi/strusemantique.htm

أمبرتو أيكو/ التأويل بين بيرس ودريدا / ت:سعيد بنكراد/ مجلة علامات/ عدد :11.

خوسيه.م.إيفانكوس/ نظرية اللغة الأدبية / ت.د:حامد أبوحامد/ مكتبة غريب/ 1992.م

بيرسي لوبوك، صنعة الرواية،

محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية إصدارات إتحاد الكتّاب العرب/ ط:1/ 200.م – برنار فاليط/ النص الروائي تقنيات ومناهج/ ت: رشيد بنحدّو/ المشروع القومي للترجمة/ ط:1/ 1999.م

محمد برادة – مقدمة كتاب (درجة الصفر للكتاب، لرولان بارت).

عبد الله الغذامي – الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النظرية والتطبيق.

عبد الرحيم الكردي – السرد في الرواية المعاصرة.

جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت.معتصم، الأزدي، حلي، المشروع القومي للترجمة، ط.2، 2000م

صلاح فضل - بلاغة الخطاب وعلم النص / إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (سلسلة عالم المعرفة) / ط:1/ 1992م.

سعيد يقطين / انفتاح النص الروائي / المركز الثقافي العربي / ط.2/ 2001.م / ص:14،15.

سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1997م، ص32.

نضال الصالح، المغامرة الثانية (دراسات في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999

عبد الحكيم المالكي/ أفاق جديدة في الرواية العربية/ دائرة الإعلام والثقافة بالشارقة / ط:1/ 2006.م

سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1997م

ما الجنس الأدبي؟ - جان ماري شيفير ترجمة د. غسّان السيّد - من منشورات اتحاد الكتاب العرب - 1997م.

محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية، دار القبس ودار الهدى، ط.1، 1993م.

صلاح الدين بوجاه، الشيء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط.1، 1993م

رشيد بن مالك / مقال :البنية السردية في النظرية السيميائية/ مجلة البحرين الثقافية/ عدد:4/ ص:200-211.